



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

**Die Erneuerung des Schmerzensmanns in der Druckgraphik des frühen 16.
Jahrhunderts: semantische Verdichtung zwischen erbaulicher Funktion und
künstlerischem Selbstzweck**

Rimmele, Marius

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-181096>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Rimmele, Marius (2019). Die Erneuerung des Schmerzensmanns in der Druckgraphik des frühen 16. Jahrhunderts: semantische Verdichtung zwischen erbaulicher Funktion und künstlerischem Selbstzweck. In: Köbele, Susanne; Notz, Claudio. Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 133-173.

Marius Rimmele (Zürich)

Die Erneuerung des Schmerzensmanns in der Druckgraphik des frühen 16. Jahrhunderts: Semantische Verdichtung zwischen erbaulicher Funktion und künstlerischem Selbstzweck

Rahmenbedingungen: Rezeptionswandel einer komplexen Figur

Das von der Kunstgeschichte wohl im Anschluss an den *vir dolorum* aus Jesaja 53 »Schmerzensmann« benannte¹ ikonographische Grundmuster, wie es sich seit dem 13. Jahrhundert im Westen etabliert hat, unterscheidet sich von seinen oft sehr ähnlichen ikonographischen Nachbarn, etwa der sogenannten »Herrgottsruh« während der Misshandlungen, dem »Christus im Elend« kurz vor der Kreuzigung oder dem isolierten *Ecce-homo*-Christus durch das Vorhandensein der Wundmale, was notwendig eine überzeitliche Bedeutung impliziert.² Von Darstellungen der Kreuzabnahme, Grablegung und Beweinung wiederum hebt sich die Belebtheit ab, die zumindest in der aufrechten Position, oft jedoch auch Bewegungen und vor allem im deutschen Raum in offenen Augen zum Ausdruck kommt.³ Eine treffende Formulierung spricht hinsichtlich des prinzipiellen Bildgedankens von einem »Allwesenheitsbild« Christi.⁴ Da es eigentlich nicht möglich ist, die Figur als Illustration eines bestimmten historischen Moments zu verstehen, macht sie zumindest potentiell ihre *Auslegung* erforderlich.

Vom »Schmerzensmann« spricht man hinsichtlich des halbfigurigen Typs der byzantinischen und frühen italienischen Tradition ebenso wie im Blick auf ganzfigurige Ausprägungen. Ein Exemplar (von ca. 1300) des halbfigurigen (»gregorianischen«) Ikonentyps, der nach mehrheitlicher Meinung im 12. Jahrhundert entstand, wurde bekanntlich in Rom zum Gegenstand einer »Invention

1 Eine erst nachträgliche Verknüpfung mit dieser Stelle, die den Terminus in deutschen Übersetzungen nicht enthält, vermutet *Hecht*, *Der Schmerzensmann*, hier S. 130. Eine enge Verknüpfung des Schmerzensmannskonzepts mit dieser Bibelstelle besteht unabhängig davon durch ihre zentrale typologische Funktion hinsichtlich Passion und Erlösung, vgl. *Berliner*, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen*, hier S. 194.

2 Vgl. *Hourihane*, *Defining Terms*.

3 Vgl. *Ebd.*, S. 23 f.

4 Vgl. *Schrade*, *Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes*, S. 164.

of Tradition« und als spätantike Verbildlichung einer Vision des bildaffinen Papstes Gregor des Großen ausgegeben.⁵ Die ganzfigurigen Versionen etablierten sich hingegen im 14. Jahrhundert vor allem im germanischen Sprachraum.⁶ Trotz ihrer je eigenen Entwicklungslinien sind beide Typen im 15. Jahrhundert bis zu einem gewissen Grade austauschbar geworden, etwa im Zusammenhang von Darstellungen der sogenannten »Gregorsmesse«, die eigentlich richtiger »Vision Gregors des Großen« heißen müsste.⁷

Versucht man, unter dem Vorzeichen der »Erbauung« das Bildformular des isolierten Schmerzensmanns daraufhin zu untersuchen, wie Denkprozesse – vorrangig die Erinnerung an Bibelstellen und übergeordnete heilsgeschichtliche bzw. soteriologische Zusammenhänge – und konkrete bildliche Gestaltung aufeinander bezogen sind, stößt man, anders als wenn man etwa nur auf die Affektivität der Figuren fokussierte, in vielen Kontexten auf wenig anregende Ausprägungen. Funktionale Erklärungen bieten sich an: Das Formular findet sich nicht selten mehr oder minder als bloßes Zeichen verwendet, vor allem im Zusammenhang der Eucharistie, wo es auf das sich erneut vollziehende Opfer Christi verweist.⁸ Fraglos hat sich zudem im späten Mittelalter über Formulare wie die »Gregorsmesse«, Interzessionstreppe oder Darstellungen des Weltgerichts der entblößte, mit den finalen Wunden versehene Körper auch als typisches Vorstellungsbild eines im Himmel befindlichen Christus etabliert. Nicht zufällig erscheint Christus in zahlreichen Visionen in dieser ikonographisch vorgebildeten Form.⁹ Spätestens am Ende des 14. Jahrhunderts, so Heike Schlie, war der typische Schmerzensmann zum »Porträt« eines im Gebet adressierbaren Gegenüber, zum »gegenwärtigen Erscheinungsbild Christi« geworden.¹⁰

5 Vgl. Hecht, Der Schmerzensmann, bes. S. 130f. geht von einer Entstehung erst nach der Besetzung von Konstantinopel durch lateinische Auftraggeber aus; Kritik an dieser Spätdatierung äußert jüngst Jurkowlanec, The Rise and Early Development of the Man of Sorrows, hier S. 73, Anm. 35. Eine kritisch reflektierende Zusammenfassung (und Anerkennung) des vor allem durch Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, vertretenen traditionellen Forschungsstandpunkts findet sich bei Ridderbos, The Man of Sorrows. Zum Einzelfall der Mosaikikone von Santa Croce in Gerusalemme vgl. jüngst (mit älterer Literatur) Schlie, Erscheinung und Bildvorstellung.

6 Vgl. Panofsky, »Imago Pietatis«, bes. S. 280, S. 293; Mersmann, Art. »Schmerzensmann«, Sp. 94.

7 Zur Austauschbarkeit vgl. Falkenburg, Hieronymus Bosch's Mass of St. Gregory, hier S. 186f. Allg. zur Gregorsmesse und ihrer Neubewertung vgl. die weiteren Beiträge jenes Sammelbandes.

8 Diese Dimension betonte jüngst noch einmal Hecht, Der Schmerzensmann. Die Forschung nach Panofsky, »Imago Pietatis«, hat gezeigt, dass eucharistische Bedeutungen zwar früh möglich, nie jedoch zwingend mit dem Bildtypus verbunden waren, vgl. zur Multifunktionalität jüngst Merback, The Man of Sorrows.

9 Vgl. Osten, Der Schmerzensmann, hier S. 182, 209, 210 und 229.

10 Schlie, Erscheinung und Bildvorstellung, S. 103.

Zwar hat die Bilderfindung weder als einsinniges Zeichen oder gar schlichtes Abbild eines Himmlischen begonnen, noch lässt sich im Nachvollzug ihrer wechselhaften Geschichte eine konstante Festlegung in einem der beiden Sinne beobachten.¹¹ Bei allen Schwierigkeiten, in den Bedeutungsvariationen eines massenhaft variierten und kombinierten Motivs signifikante Entwicklungen zu isolieren, scheint es jedoch durchaus so, als habe zumindest phasenweise die Ubiquität des Bildes vom lebendig-toten Erlöser dessen ursprüngliche paradoxe Widerständigkeit abgeschliffen und mit dieser den ›Aufhänger‹ zum Verständnis einer einstmals wesentlichen inneren Komplexität.¹²

In der Wissenschaftssoziologie hat sich für strukturell ähnliche historische Entwicklungen der eingängige Begriff des ›blackboxing‹ etabliert. Bei diesem Prozess handelt es sich um »das Unsichtbarmachen wissenschaftlicher und technischer Arbeit durch ihren eigenen Erfolg [...]. Wenn eine Maschine reibungslos läuft, wenn eine Tatsache feststeht, braucht nur noch auf Input und Output geachtet zu werden, nicht mehr auf ihre interne Komplexität. Daher das Paradox: Je erfolgreicher Wissenschaft und Technik sind, desto undurchsichtiger und dunkler werden sie.«¹³ Mit Blick auf die Sprachgeschichte ließe sich als weitere Parallele an die im vermehrten Gebrauch vollzogene Lexikalisierung ursprünglich hermeneutisch fordernder Metaphern denken, die von kleinen Rätseln zu Vokabeln erstarren. Ab einem bestimmten Zeitpunkt begnügt man sich mit dem bloßen Wortlaut als Bezeichnung eines Sachverhalts, anstatt sich noch auf die ursprünglich implizierte innere Widersprüchlichkeit und damit verbundene Komplexität der Aussage einzulassen.¹⁴ Auch wenn dieser sprachgeschichtliche Prozess dem Schicksal des Schmerzensmanns aufgrund der gemeinsamen hermeneutischen Vorzeichen sicher näher kommt, ist das wissenschaftsgeschichtliche Bild der undurchsichtig werdenden Kiste durchaus erhellend, insofern es den Blick auf einen für uns wesentlichen Aspekt der Rezeption lenkt. Es impliziert zudem die Möglichkeit, dass sich unter einer vermeintlich opaken Oberfläche durch Störungserfahrungen (siehe Zitat) jederzeit wieder ein verdeckter Raum eröffnen kann, der dicht vollgepackt ist mit ›interner Komplexität‹.

11 Vgl. neben der bisher genannten Literatur: *Bauerreiß*, Pie Jesu; *Schiller*, Ikonographie der christlichen Kunst. Aufschlussreiche Einzelstudien: *Camille*, Mimetic Identification; *ders.*, Seductions of the Flesh; *Schmidt*, Inneres Bild und äußeres Bildnis; *Rimmele*, Der verhängte Blick; *Fricke*, Artifex ingreditur in artificium suum.

12 Die Idee einer sich historisch abnutzenden Irritationswirkung bereits bei *Ridderbos*, The Man of Sorrows, S. 159.

13 *Latour*, Die Hoffnung der Pandora, S. 373 (Glossar).

14 Vgl. *Kohl*, Metapher, bes. S. 58 f. Zur inneren Spannung und dem hermeneutischen Anspruch innovativer Metaphern vgl. *Ricœur*, Die lebendige Metapher, bes. S. VI, 165 f., 181–186, 195 f. und 226 f.

Dürers Schmerzensmann von 1500: Synthetizität neu ausgestellt

Dürers erster bekannter druckgraphisch verbreiteter Schmerzensmann von ca. 1500 (Abb. 1)¹⁵ kombiniert den in langwierigen Proportionsstudien erarbeiteten apollinischen Idealkörper eines göttlichen Wesens – mit Anne-Marie Bonnet lässt sich von einer ›Form-Ikonographie‹ sprechen – mit dem schauerlichen Kopf eines lebendigen Kadavers.¹⁶ Die geschlitzten Augen liegen so tief in den Höhlen, dass sich beim kupferstich-typischen konzentrierten Hinsehen ein Totenschädel abzeichnet. Es wäre der zweite im Bild, neben dem Schädel Adams zu Füßen des Kreuzes: eine ganz neue Strategie, das typologische Erfüllungsverhältnis zu Adam auszudrücken. Vier Jahre später, mit Erscheinen des großen anatomischen Schaustücks »Der Sündenfall« (Abb. 2), musste wirklich jedem Sammler, der die beiden ähnlichen Männerkörper verglich, dämmern, dass bereits der Idealkörper als solcher einen Bezug zum (prälapsalen) Adam als Ebenbild Gottes hatte – ebenso wie die beiden ›Bäume‹ jeweils daneben sich unter den Vorzeichen der Lebensbaumtypologie aufeinanderbeziehen ließen.

Unabhängig von diesen typologischen Implikationen variiert Dürer durch seinen neu forcierten Kontrast das grundlegende semantische Konzept des Typus, das von byzantinischen Künstlern mit der Kreuzung zwischen dem toten Christus einer Kreuzigung (bzw. der Grablegung) und dem aufrecht gegebenen Herrscher (*Pantokrator*) in imperial konnotierter Halbfigur kreiert worden war.¹⁷ Entsprechend zog es einander diametral entgegengesetzte Titel an: Das Bildformular wird gewöhnlich *Akra tapeinosis*, also »tiefste Erniedrigung« genannt, oft tragen die Bilder aber eine Inschrift mit den Worten *Basileus tēs doxēs*, »König der Herrlichkeit«, ein liturgisches Zitat.¹⁸ Dieser besonderen Ikonographie dürfte von Anfang an – trotz früh rekonstruierbarer funktionaler Ausdifferenzierung – die Aufgabe zugefallen sein, »antithetische theologische Konzepte

15 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.), Albrecht Dürer, S. 83 f., Nr. 26 (mit älterer Literatur); vgl. zuletzt Bonnet, ›Akt‹ bei Dürer, S. 253; Schoen, Albrecht Dürer: Adam und Eva, S. 64 f.

16 Bonnet, ›Akt‹ bei Dürer, verwendet den Begriff »für die zutiefst ikonographische Bestimmtheit der Form bei Dürer«, S. 252 f. Sie ist allerdings etwas widersprüchlich in der Frage, ob hier ein apollinischer Idealkörper inszeniert wird, insofern sie diesen Dürers Christusdarstellungen prinzipiell eher abspricht, dem vorliegenden Beispiel aber »Idealität/Klassik/Konstruktion« (für den Körper) im Kontrast mit »dem Ausdruck des Schmerzes« (Kopfbereich) zugesteht (ebd.), was wohl erst zusammen die Abweichung produziert. Von einem »apollinischen Körperideal« spricht im Blick auf unser Bild Schoen, Albrecht Dürer: Adam und Eva, S. 64.

17 Vgl. Ridderbos, The Man of Sorrows, S. 158 f.; zu den herrschaftlichen Implikationen der Halbfigur vgl. Ringbom, Icon to Narrative, S. 40–44.

18 Vgl. Ridderbos, The Man of Sorrows, S. 158. Ich danke an dieser Stelle auch meiner byzantinistischen Kollegin Sophie Schweinfurth (Zürich) für hilfreiche Erläuterungen.



Abb. 1: Albrecht Dürer, Schmerzensmann mit ausgebreiteten Armen, ca. 1500, Kupferstich, New York, The Metropolitan Museum (The Metropolitan Museum, Fletcher Fund, 1919).

in rhetorischer Weise zu visualisieren».¹⁹ Das in ein Bild verschmolzene Widersprüchliche mussten die Betrachter fürderhin zusammendenken – zumindest bis der Anblick alltäglich geworden war.

Vergleicht man Dürers ostentativen Hybriden mit einem repräsentativen Einblattdruck des späten 15. Jahrhunderts (vgl. Abb. 3), erweist er sich als so neuartig und verstörend, dass ihm mit dem oben angesprochenen zeitgenössischen Vorverständnis von der ›Erscheinungsgestalt Christi‹ und selbst mit der vagen Vorstel-

¹⁹ Ridderbos, *The Man of Sorrows*, S. 157 (»rhetorical visualisation of antithetical theological concepts«).



Abb. 2: Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1504, Kupferstich, New York, The Metropolitan Museum of Art (©bpk | The Metropolitan Museum of Art).

lung eines ›Passionschristus‹ nicht mehr beizukommen war. Gerade das Gesicht, mit dem man Kontakt aufnehmen wollte, erwies sich als wie in Verwesung begriffen – und dennoch gespenstisch belebt. Wie lange war dieser Kopf schon tot, wie lange dagegen der Körper? Die grundlegenden theologischen Wissensbestände mussten neu durchforstet werden, um die Bildidee zu verstehen. Der konzeptuelle Ausgangspunkt früherer Schmerzensmänner drängte sich wieder ins Bewusstsein, die Idee, den Tod des menschlichen und die Fortexistenz des göttlichen Anteils in Christus in einem Anblick zu präsentieren, der zugleich »die Summe allen Leidens«²⁰ vorstellt und so künstlich war wie eine Personifikation oder eine

20 Panofsky, »Imago Pietatis«, S. 280.

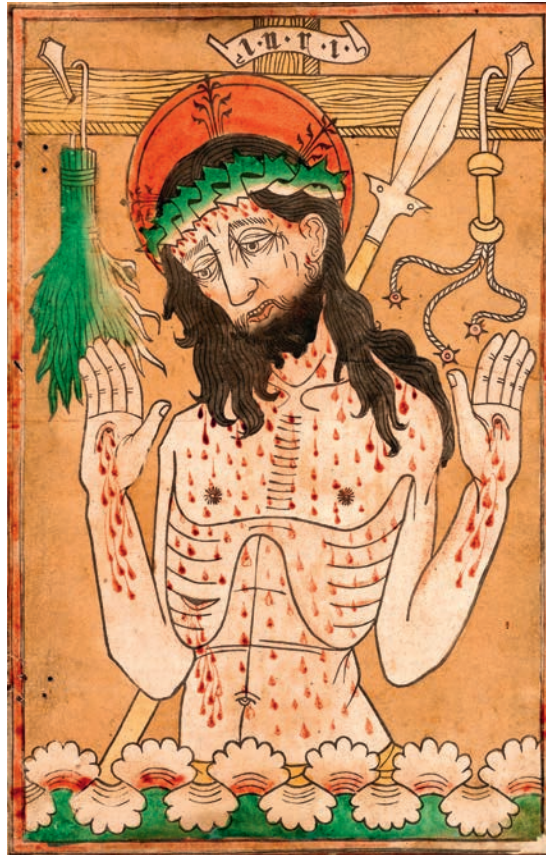


Abb. 3: Ulmer Werkstatt, Der Schmerzensmann mit den Arma Christi, ca. 1465–80, kolorierter Holzschnitt, Chicago, The Art Institute of Chicago (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_of_Sorrows_-_Google_Art_Project.jpg).

mnemotechnische *imago agens*.²¹ »Tod und Leben spielen sich auf zwei verschiedenen Ebenen ab und sind in Kunstwerken nur der Veranschaulichung halber verbunden, ohne daß rationale Beschreibung dieser dargestellten Verbindung in Worten den wirklichen Zustand, in dem Christi Körper sich befindet, beschreiben soll.«²² Das Grundkonzept der Figur bringt also nicht zuletzt die Zweinaturenlehre zum Ausdruck.²³ In ihrer paradoxalen Verfasstheit bot sie prinzipiell und bietet sie bei Dürer im Besonderen die Möglichkeit, die Undarstellbarkeit des

21 Vgl. Parshall, *The Art of Memory and the Passion*; Rimmel, *Der verhängte Blick*.

22 Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen*, S. 201.

23 Vgl. ebd., S. 208; Belting, *Das Bild und sein Publikum*, S. 12; für Dürer vgl. Bonnet, »Akt«, S. 251.

Göttlichen in Christus thematisch zu machen.²⁴ Dennoch ist damit eine spezifische Präsenzerfahrung nicht ausgeschlossen, sondern sogar erwünscht.

Der über Gebühr vom Tode betroffene Kopf verdichtet *pars pro toto* noch einmal die grundlegende Spannung zwischen lebendig und tot auf einen beunruhigenden, ja Abscheu erregenden Anblick: »Er hatte keine Gestalt noch Schöne; wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte. Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit. Er war so verachtet, daß man das Angesicht vor ihm verbarg; darum haben wir ihn für nichts geachtet.« (Is 53,2–3) Dürer konfrontiert den Betrachter auf einem neuen Weg mit den genannten Empfindungen. Zugleich konnte dieser aufgrund des möglicherweise als nicht schriftkonform empfundenen Verfalls die Überlegungen von einer allgemein theologischen auf eine persönliche Ebene verschieben: War der grauenvolle Zustand des klagenden Gegenübers vielleicht dem zu lange anhaltenden Unwillen geschuldet, ihn für sich zu verlebendigen? Sollte man – in welchem Sinne auch immer – nicht endlich die Rute ergreifen, anstatt sich (weiterhin) abzuwenden?²⁵ Das Leiden Christi als eigene Schuld zu begreifen und ihm durch Mitleid und Nachfolge Linderung zu verschaffen, war ein Allgemeinplatz der Passionsliteratur. Dürer selbst lässt seine Schmerzensmänner der »Großen« und »Kleinen Passion« diesen Gedanken artikulieren.²⁶ Auch das Vorweisen der Handwunden kann, mit diesem Kopf kombiniert, kaum anders denn als Anklage und Angebot zur Erinnerung bzw. Wundenverehrung verstanden werden. Die Situation hingegen als tröstliche Begegnung mit einem fürbittenden Himmlischen²⁷ zu verstehen, ist ebenso unmöglich wie eine anekdotische Auflösung auf einen Moment der Passionsgeschichte hin. Es handelt sich um ein *monstrum* im ursprünglichen Sinne, ein sprechend deformiertes Zeichen, das etwas vor Augen führen will.²⁸

24 Vgl. *Bonnet*, »Akt«, S. 251. Radikale Ausprägung findet dieser Aspekt bei der von hinten gezeigten Schmerzensmannfigur Sebald Behams von 1519, vgl. *Merback*, ...pis im Got geben well, hier S. 114–123.

25 In Ulrich Pinders »Speculum Passionis« (1507), illustriert von der Dürerwerkstatt, wird die Geißelung zusätzlich dahingehend ausgelegt, dass wir Schicksalsschläge bereitwillig annehmen und Christus nicht weiter mit Sünden geißeln sollen. Vgl. den Reprint der deutschen Übersetzung von Salzburg 1663, kommentiert von *Junghans* und *Dreißiger*, S. 161. Zu Appellstrukturen rund um Rute und Geißel als Bußinstrumente und deren Ort in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis und -theorie vgl. *Rimmele*, Heilsleitern, hier S. 218 f.; *ders.*, Geordnete Unordnung, hier S. 232.

26 Die lateinischen Texte sind übersetzt bei *Appuhn* (Hg.), Die Kleine Passion von Albrecht Dürer, S. 87; *ders.* (Hg.), Albrecht Dürer: Die drei großen Bücher, S. 142.

27 Zur prinzipiellen Überdeterminiertheit des Wundenweisens, das oft auch als Fürbitte aufgefasst werden kann, vgl. *Panofsky*, »Imago Pietatis«, S. 283–289.

28 Vgl. *Grübel*, Die Hierarchie der Teufel, bes. 130; in diesem Sinne jüngst auch: *Ochsner*, DeMONSTRation. Ein frühneuzeitliches Spiel mit der doppelten Bedeutung des Begriffs (monströs/ anzeigend), bezogen auf Dürers Darstellung von Adam und Eva (als Zwerge!)

Nicht nur die Rute, auch andere Objekte gewinnen so ebenfalls leichter ihre Sprachkraft als Merkzeichen (*Arma*) und als Symbole zurück; der kognitive Appell, der von der verstörenden Figur und dem ungewöhnlichen Detail des Adamsschädels ausgeht, kann sogar die Wahrnehmung des partiell entrindeten Kreuzesholzes erfassen, das parallel zu Augen, Seitenwunde, Genitalbereich und Knie ein Fußnagelloch, ein Astloch, einen Einschnitt und einen Knoten reiht. Dies mag an in der deutschen religiösen Dichtung variierte Allegorien erinnern, die Kern und Borke eines Baumes mit Gottvater und Christus als zwei Personen der Trinität verknüpfen:²⁹ War durch die Passion die irdische Borke entfernt worden und das Innere, Göttliche zu Tage getreten? Insbesondere die Parallele von Seitenwunde und ins Bauminnere führendem Astloch legt diesen Gedanken nahe. Steht der erste singuläre Schnitt auf Genitalhöhe für die Beschneidung, die bekanntlich als erstes Blutvergießen Christi gewertet wurde?³⁰ Natürlich wirken solche benachbarten Zuordnungen, wie bereits die Gestaltung des Gesichts, nicht nur als zu rekonstruierende Metaphorik auf einer rein intellektuellen Ebene. Das eckige, auf Ebene der Augenhöhlen in den Stamm gehämmerte Nagelloch verleitet durch seine suggestive Äquivalenz zu einer irrationalen, unmittelbarer Form der Übertragung und verschärft so die Schaurigkeit weiter: Leicht »verrutschen« die Entstehungsumstände des einen Lochs unterhalb der Bewusstseinsschwelle für einen kurzen Moment auf die beiden anderen.

Die trotz Affektivität ausgestellte Auslegungsbedürftigkeit infiziert auch den Raum, der dem Betrachter die Rute ebenso suggestiv näherückt wie die Würfel, welche nicht zuletzt durch die Nähe zur Signatur Anspruch auf Signifikanz erheben.³¹ Wie so oft sind die Übergänge zwischen Schmerzensmann und Arma-Christi-Bild fließend.³² Als Kontext ist damit deutlich die Passions-

findet sich bei *Marino*, La Galeria del Cavalier Marino, S. 64. München, Bayerische Staatsbibliothek (Sign. P.o.it. 595 d).

29 Vgl. *Kern*, Trinität, Maria, Inkarnation, S. 56–59. Die auf den zweiten Blick anatomisch befremdliche »Abtrennung« des rechten Unterarms bzw. besser: die Aufnahme der Kreuzeskontur auch im Arm, legt es nahe, den Unterarm als Ast des Kreuzesbaums zu betrachten, was zu denjenigen trinitarischen Baumallegorien in der Nachfolge des Augustinus zurückführt, die Stamm und Ast als wesentlich voneinander untrennbare Teile ins Verhältnis setzen.

30 Das Beschneidungsmesser kann deshalb auch Teil der Arma Christi sein, vgl. *Suckale*, Arma Christi, hier S. 25.

31 Die Würfel finden sich häufig in Arma-Christi-Darstellungen oder Gregorsmessen suggestiv dem Betrachterraum angenähert, Quellen zur tropologischen Auslegung dieses Details sind mir allerdings – im Gegensatz zu anderen Arma – nicht bekannt. Es ist zu vermuten, dass der Gewinn des Kleides Christi damit verknüpft werden kann, mit all dem, was im ungenähten Rock von Gottebenbildlichkeit über ungeteilte Liebe bis Nachfolge und Ablegen von Irdischem metaphorisch impliziert sein kann. Vgl. z.B. *Pinder*, *Speculum Passionis*, S. 188 f. und 204 f.

32 Vgl. *Suckale*, Arma Christi, S. 25 und 27.

meditation aufgerufen.³³ Das Bild bedient den skrupulösen Blick eines Kupferstichkäufer und verheißt zugleich Gewinne für denjenigen, der dabei fromme Gedanken entwickelt. Seine suggestiven Details zwingen noch den heutigen Betrachter, seine theologischen Wissensbestände zu durchforsten, um den offenkundig vorhandenen Pointen Dürers auf die Spur zu kommen. Unter ökonomischen Gesichtspunkten besehen war hier etwas schockierend Neues und Originelles zu erwerben. Schon wenige Jahre später hatte sich der Idealkörper, den Dürer zunächst bekanntermaßen für Göttliches und Tugendheroen reserviert hielt,³⁴ in diversen Sujets seiner Nachahmer so etabliert, dass einige Nuancen dieser Strategie wohl einfach verpufft wären. Die zu beobachtenden immer neuen Varianten sind insbesondere einer medienbedingten erhöhten Zirkulation von Bilderfindungen geschuldet. Schneller und schneller waren neue Irritationsmomente nötig, wenn mit diesen noch erbauliche Wirkung erzielt werden sollte – und natürlich aus kunstimmanenten wie ökonomischen Gründen.

Auch weitere Schmerzensmänner aus dem frühen 16. Jahrhundert reaktivieren und akzentuieren in einem Kontext frommer Erinnerungsarbeit (und auf der Basis ökonomischer Implikationen des Druckwesens) bestimmte Grundzüge, welche ursprünglich die Erfindung des Formulars beziehungsweise seine baldige Anreicherung im Westen geprägt haben.³⁵ Vor allem aber werden die Körper bewusst verstörender konzipiert und stellen trotz der vielfach erkannten neuartigen Präsenzeffekte ihre genuine Artifizialität ostentativ aus, um das Denken erneut herauszufordern. Diese kognitive Beanspruchung hat wiederum zwei Ebenen: Neben bildgeleiteter Meditation zielt sie auf eine Praxis kenntnisreicher Bildanalyse, die von Künstlern neue Pointen erwartet, die auch und gerade im Konzeptuellen deren Qualität bemisst. Religiöse Funktionalität und künstlerischer Anspruch konvergieren in einer gelungenen *inventio*³⁶ und sind, zumindest bei Dürer noch, schwer auseinanderzuidividieren.

33 Vgl. ebd., S. 37.

34 Vgl. Bonnet, »Akt« bei Dürer, S. 275. Berliners, Überzeugung, dass »keine inhaltliche Verbindung zwischen der Idealisierung des Körpers und dem Sinngehalte beabsichtigt« (Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen, S. 211) war, ist demnach zu widersprechen.

35 Die exakten Ursprünge liegen im Dunklen. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, und Ridderbos, The Man of Sorrows, vermuten eine ursprüngliche paradoxe Konzeption des Bildes bereits in Byzanz; Hecht, Der Schmerzensmann, S. 132 f., sieht die implizite Komplexität als Folgeerscheinung einer westlichen Umdeutung eines älteren byzantinischen Formulars des auf dem Grabtuch liegenden Christus, das wohl wiederum eine Reliquie in der Art des Turiner Tuchs reproduzierte. So oder so entstand zu einem bestimmten Zeitpunkt eine paradoxe Konstellation aus einem herrschaftlich konnotierten aufgerichteten und einem toten Christus in einer verdichtenden Darstellung. Nach Hecht, Der Schmerzensmann, S. 134, ist gerade diese Paradoxie »in der östlichen Sakralkonographie eine Ausnahmeerscheinung«.

36 Der aus den Produktionsstadien der Rhetorik vertraute Terminus findet sich bezeichnenderweise sowohl im Kontext künstlerischer Erfindungsgabe (etwa in Albertis »De

Hans Baldungs Schmerzensmann an der Säule (1517): Oszillation zwischen religiöser Funktion und künstlerischem Eigenwert

Frank O. Büttner spricht von einer besonderen, für die Druckgraphik »gattungsspezifischen Qualität ikonographischen Formulierens«, die in den Einzelblättern zu Beginn des 16. Jahrhunderts in radikaler Form zu Tage tritt und deren bis dahin übliche »handwerkliche Schlichtheit« und Reduktivität überwindet.³⁷ Perspektiviert auf die Geschichte des Schmerzensmanns als visuelle Verdichtung theologischer und frömmigkeitstheoretischer Sachverhalte lautet hingegen die unsere Analysen historisch rahmende These: In der Generation Dürers und bei einigen seiner Nachfolger wird einer dem »blackboxing« vergleichbaren Entwicklung – die sicher immer, gerade im Kontext der bildbasierten Meditation, auch ihre Ausnahmen hatte³⁸ – kunstvoll gegengesteuert, um neue Erfolge in der kognitiven Beanspruchung zu erzielen und die Komplexität zu steigern.³⁹

Fokussiert man nur auf die religiöse Ebene, ließe sich festhalten, dass aus einer allzu bekannten Figur wieder eine dezidierte *figura* im Sinne eines exegetischen Verknüpfungen aktivierenden Gedächtniszeichens werden soll, wie es Georges Didi-Huberman magistral beschrieben hat.⁴⁰ Das Gedächtnis an die Passion und ihren heilsgeschichtlichen Überbau zu schulen, ist bekanntlich eines der wichtigsten Ziele der Frömmigkeitspraxis kurz vor der Reformation.⁴¹ Die einschlägigen Anleitungen dazu kompilieren, um tieferes Verständnis bemüht, ältere theologische Texte und popularisieren auf diese Weise exegetisches Denken.⁴²

pictura») wie auch im Zusammenhang theologischer Exegese bzw. monastischer Gedächtnispraxis. Vgl. Carruthers, *The Craft of Thought*, bes. S. 19–22.

37 Büttner, *Extreme Züge des Christusbildes*, hier S. 75.

38 Zum Beispiel bei zur Meditation geeigneten Bildern im monastischen Kontext, vgl. Rimmele, *Der verhängte Blick*.

39 Ganz in diesem Sinne, mit Blick speziell auf sitzende Schmerzensmänner und deren christlich-neostoische Implikationen, Merback, *The Man of Sorrows*, S. 97: »Around 1500, ambitious artists found in the multiple transposable types of the late medieval Man of Sorrows a license to invent, explore, and test a wide new range of »metaphorical statements«, to use Bernhard Ridderbos's term.«

40 Didi-Huberman, *Fra Angelico*, bes. S. 10–12, vgl. mit Blick auf den Schmerzensmann auch Rimmele, *Der Schmerzensmann*.

41 Vgl. allg. z. B. Elze, *Züge spätmittelalterlicher Frömmigkeit in Luthers Theologie*, sowie die Beiträge in Haug und Wachinger (Hg.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*; Köpf, *Passionsfrömmigkeit*. Die konkreten literarischen Anleitungen zur Passionsfrömmigkeit als Hintergrund künstlerischer Praxis kurz nach 1500 breitet Bushart, *Sehen und Erkennen*, S. 13–15, aus.

42 Vgl. Bushart, *Sehen und Erkennen*, S. 15; zur Entwicklung der Passionsliteratur mit ihren Einflüssen auf die Bilder insgesamt siehe Marrow, *Passion Iconography*, bes. S. 7–26.

Schon länger hatte sich zudem die Passionshandlung selbst durch eingegliederte typologische Details angereichert, eine Form der Vernetzung mit verschiedensten Bibeltexten, die zumindest teilweise in den populären Traktaten expliziert wurde.⁴³ Genau vor diesem Hintergrund scheint ein Bildtypus nach einer Phase der Opakwerdung seine ursprüngliche Transparenz zurückzuerlangen. Nicht die vermeintliche Transparenz auf ein reflexhaft an die Stelle des Bildzeichens tretendes Signifikat ist damit gemeint, sondern der vielsagende Einblick in die ureigene Synthetizität des Signifikanten selbst. Es scheint, anders gewendet, als ob unter dem Einfluss des Künstlers im Auge und Denken des Betrachtenden aus einem bloßen Wort wieder ein differenziert argumentierender Text werden sollte. Statt einer virtuellen Person oder einem bekannten Zeichen begegnet ein anregendes Skript für Denkprozesse.

Der Nebeneffekt, dass die »Maschine« ihre »Reibungslosigkeit« (siehe obiges »blackboxing«-Zitat) verliert und als solche, als konstruiertes Mittel, wieder bewusst wird,⁴⁴ ist ein bedeutsamer Mehrwert in Zeiten (vor)reformatorischer Bildkritik. Bereits vor Luther gerät das Bild gegenüber der Heiligen Schrift unter Rechtfertigungsdruck.⁴⁵ Künstler, die sich in humanistischen Kreisen bewegen, begegnen dem mit einer Erhöhung des Zeichencharakters und / oder bildtheoretischen Implikationen: »Als *signa* hatten sie [die Bilder nach Vorstellung der Reformtheologen, Anmerkung MR] in erster Linie instrumentellen Charakter; man durfte sich durch ihre sinnlichen Qualitäten affizieren, keinesfalls aber gefangen nehmen lassen.«⁴⁶ Der Anspruch der Künstler muss vor diesem Hintergrund sein zu zeigen, dass das Bild sich gegen zu naive Rezeption verwehren und zugleich zur produktiven Frömmigkeit anleiten kann. Die summierende und

43 Vgl. Marrow, *Passion Iconography*.

44 Vergleichbare Zyklen der Erneuerung hatten auf allgemeiner Ebene bereits die russischen Formalisten ins Visier genommen und dabei ebenfalls die Dimension der Selbstbezüglichkeit thematisiert: »Die Evolution der Kunst [...] wird von ihnen so erklärt, dass neue Wahrnehmungen der äußeren Realität für die Künstler zu einer Motivation werden, eingeschliffene, »automatisierte« Wahrnehmungen, die sich in der Kunst zu verfestigen beginnen, »desautomatisierend« bzw. verfremdend aufzubrechen, um so wiederum rückwirkend die außerästhetische Wahrnehmung (also die Alltagswahrnehmung) zu intensivieren und / oder auch fiktionalitätssprengend die Kunstmittel selbst bewusst zu machen.« Held und Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, S. 324 f.

45 Besonders pointiert zu greifen sind solche Diskurse etwa bei Erasmus von Rotterdam, vgl. Bushart, *Sehen und Erkennen*, S. 16–20, mit einschlägigen Zitaten. Zur vorreformatorischen Bildkritik vgl. Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm*; ders., *Von der Fragwürdigkeit der Bilder*.

46 Bushart, *Sehen und Erkennen*, S. 17; Büttner, *Extreme Züge des Christusbildes*, weist für sein Korpus von Christusdarstellungen des frühen 16. Jahrhunderts komplementär auf einen zunehmenden Entzug des Anblicks Christi hin, der durch explizite Betrachtungsakte als Bildhandlung kompensiert wird, vgl. bes. S. 77.

paradoxe Repräsentation des lebendig-toten Christus bietet dazu besonders gute Voraussetzungen.

Um die neuen Qualitäten zu erfassen, genügt es nicht, wie so oft nur auf die affektiven Momente abzustellen – diesbezüglich ist im 14. und 15. Jahrhundert vieles unternommen worden, um das Leiden noch plastischer und blutiger vor Augen zu stellen. Schmerzensmänner lassen sich unter diesen Vorzeichen kaum von den allgemeinen Tendenzen bei der Darstellung des Leidens Christi abgrenzen. Hinsichtlich des hier postulierten Umschwungs vor allem in der dezidiert *künstlerischen* Druckgraphik um 1500 sei zumindest erwähnt, welche Rolle dabei die technische Beschränkung eines nunmehr ernst genommenen Schwarz-Weiß-Mediums spielen könnte.

Ein symptomatischer Fall ist die Darstellung des Blutes bei Urs Grafts »Schmerzensmann mit Arma« (Abb. 4) von 1503–06.⁴⁷ Unter den Füßen lässt sich beobachten, wie Blut im Modus des Hochdrucks ganz neu artikuliert werden musste: als höchst aufwendig herausgeschnittener ›organischer‹ Verstoß gegen das Formraster des Holzschnitts mit seinen gezogenen Linien, seinen Inseln und Stegen. Denkt man an die Zeichnungen des Künstlers mit ihren charakteristischen Schnörkeln, beansprucht dieses auf die Signatur zustrebende Blut eine ganz ähnliche autographische Qualität. Es macht damit die Beschränkungen des Druckverfahrens, durch die hindurch es sich behauptet, als Kontrastfolie seiner Auffälligkeit thematisch. Blut, so wird deutlich, ist eigentlich kein geeignetes Sujet für Druckgraphik. Natürlich wurden Drucke nicht selten nachkoloriert, auch noch nach Dürer.⁴⁸ Zieht man ein solches nachkoloriertes Exemplar des Graftschen Schmerzensmannes bei, zeigt sich, dass gerade die ›Blutschnörkel‹ in der Nähe der Signatur dabei ausgelassen wurden, dass also die Modi der Repräsentation nicht vereinbar waren.⁴⁹ Ohnehin ließen sich künstlerische Lorbeeren durch nachträgliche Kolorierung schwerlich erringen. Erasmus von Rotterdam, von dem das Lobpreis auf Dürers Schwarz-Weiß überliefert ist, hielt eine nachträgliche Fassung für ein »Unrecht«.⁵⁰ Es fällt entsprechend auf, dass die Ebene artistischer Intervention nun tendenziell eine andere ist, als die über rotes Blut, morbide Hauttönungen und tränennasse Augen gestaltete Betonung des Leidens und Sterbens.

Die hier interessierenden Neuerungen sind vielmehr im Bereich der Verschränkung von Körperbild und theologischem Wissen anzusiedeln. Dabei ist es wohl kein Zufall, dass der bildliche Körper genau in dieser Zeit unter

47 Vgl. Worringer, *Graf*: Die Holzschnitte zur Passion; Scribner, *Graf*, Schmerzensmann, S. 92; Marti Katalogeintrag, S. 278.

48 Vgl. Mende, Hans Baldung Grien, S. 15.

49 Vgl. Bern, Historisches Museum, Abb. bei Marti, Katalogeintrag, S. 278.

50 Mende, Hans Baldung Grien, S. 16. Vgl. auch Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, S. 44.

weigern.⁵² So bieten gerade gedruckte Einzelblätter Gelegenheit zu einem Zusammenspiel von artifizieller Figur, Attributen und sprechendem Hintergrund, ganz im Sinne des durch Didi-Huberman rekonstruierten *figura*-Konzepts. *Figurae* im traditionell theologischen Sinne erkennen die scharfe neuzeitliche Grenzziehung zwischen handelnden Figuren und deren Bühnenraum als ›Behälter‹ nicht an, sondern entwickeln gerade in den zahlreichen Verknüpfungen zwischen Körper und Ort ihre besondere Bedeutungsdichte.⁵³

Ein schönes Beispiel für beide Aspekte, Konstruiertheit der Körper und Indienstnahme der Szenerie, ist noch der auf 1517 datierte schreitende »Schmerzensmann vor einer Säule« von Hans Baldung Grien (Abb. 5).⁵⁴ Frank O. Büttner hat diesen unter eine Gruppe »auffallend originell[er]« dürrerzeitlicher Christusdarstellungen gerechnet, deren »extreme Lösungen« für ihn Ausdruck eines erhöhten künstlerischen Innovationsdrucks um 1500 sind, welcher letztlich einen »Zeitstil« hervorbringt. Dieser ist jedoch, wie oben erwähnt, zugleich begrenzt auf einen »Gattungsstil« künstlerischer Druckgraphik, die um ihre Käufer buhlen muss.⁵⁵ Büttner nennt vor allem Objektifizierung, Situativität und unhierarchische Darstellungsmodi als Neuerungen.⁵⁶ Die inhaltliche Dichte der Figur einschließlich der als zentrale Bildidee wirkenden Auseinandersetzung mit der ererbten Synthetizität darf jedoch keinesfalls aus dem Blick geraten, wenn man ihre Neuartigkeit angemessen charakterisieren möchte. Setzt Dürer seinen neuen Schmerzensmann aus göttlichem Idealkörper und einem verwesenden Kopf zusammen, so verfolgt sein Schüler Baldung eine ähnliche Strategie. Sie basiert ebenfalls darauf, die in der Kunstfigur verschweißten Nähte zwischen lebendem Gott und totem Menschen wieder neu offenzulegen.

Baldungs ›verwilderter‹ Schmerzensmann scheint vertikal wie horizontal in verschiedene Grade der Lebendigkeit geteilt. Am auffälligsten ist der horizontale Schnitt zwischen dem schreitenden bzw. vorwärts stolpernden Unterkörper und dem Oberteil, das von einer Kreuzabnahme herzustammen scheint. Bezeichnenderweise ist damit nicht gemeint, dass sich der Künstler im Sinne der *imitatio artis* bei einem als passend oder vorbildlich empfundenen Vorbild bedient hätte, das er im Sinne der geltenden Kunsttheorie zur Erschaffung einer neuen Figur

52 Das neuzeitliche Bildkonzept übt nach Hecht, Der Schmerzensmann, S. 136, einen hohen Plausibilisierungsdruck auf das Bildformular des Schmerzensmannes aus, was zu narrativierten, in Passion oder Grablegungskontexte eingepassten Subtypen bzw. Varianten führt, die letztlich keine Schmerzensmänner mehr sind.

53 Vgl. Didi-Huberman, Fra Angelico, S. 21–26.

54 Mende, Hans Baldung Grien, S. 47, Nr. 41. Vgl. Osten, Ikonographie, S. 179–187, bes. S. 181 f.; Marrow und Shestack (Hg.), Prints and Drawings, S. 207 f.; Büttner, Extreme Züge des Christusbildes, S. 83 f.; Vlachos, Deformation und Verfremdung, S. 231–233.

55 Büttner, Extreme Züge des Christusbildes, S. 69, 74 und 75.

56 Ebd., S. 69 f.



Abb. 5: Hans Baldung gen. Grien, Christus an der Martsensäule, 1517, Holzschnitt, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett (Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

nutzte.⁵⁷ Vielmehr handelt es sich hier wohl um ein ikonographisches Zitat. Der verstörende Körper ist anschaulich wie konzeptuell aus verschiedenen Bildmustern zusammengesetzt und die ›Naht‹ ist durch die groteske Verdrehung zwischen Bauch und Rippenbogen, die eine tiefe schwarze Linie (zugleich eine Elaboration der Seitenwunde) erzeugt, nachdrücklich markiert. Die stolpernden Beine mögen, gerade zusammen mit der irritierenden Geißelsäule, an Szenen erinnern, in denen der Gepeinigte ›von Pontius zu Pilatus‹ geschleift wird. (Natürlich muss die Säule nicht die Geißelsäule bleiben, als die sie das an Passionsdarstellungen gewöhnte Auge gleich identifiziert. Ist die Brüchigkeit des

⁵⁷ Vgl. Irle, Der Ruhm der Bienen.

inhaltlichen Bezugs realisiert, mutiert sie aufgrund ihrer zentralen Bildposition und der Überscheidung nach oben leicht zum aus Verkündigungen bekannten Gottessymbol, das zugleich die Verbindung von Erde und Himmel in der Inkarnation anzeigt.)⁵⁸

Neben dem vom Kreuz Abgenommenen und dem die Passion gerade Durchleidenden blitzt vermittle des Kinderengels auch das in Frankreich entwickelte Formular einer eucharistisch konnotierten ›Engelpietà‹ mit auf.⁵⁹ Zu Recht weist Büttner darauf hin, dass die Tätigkeit des Engelchens zwischen Stützen und Präsentieren changiert.⁶⁰ Auch wenn er ihn zugleich fast schon feindselig anzu-starren scheint: Er hilft vorbildlich dem Gequälten, führt uns unser Opfer und zugleich unser Heilmittel vor Augen, verehrt seine göttliche Substanz *manibus velatis*. Zusammengenommen artikulieren diese Bestandteile wesentliche Implikationen eines Schmerzensmanns: das Leiden, das vollzogene Sühneopfer und die ewig fortdauernde Präsenz von beidem durch anhaltende Sünden bzw. Ignoranz und die Messe.

Beginnt man die Frage nach im Körper verbundenen Bestandteilen einmal zu verfolgen, zeigen sich auch vertikal signifikante Differenzen. Unbestreitbar irritierend ist der Unterschied zwischen dem im *rigor mortis* erstarrten linken Arm eines ans Kreuz Gehefteten und dem erschlafften gestützten Arm, bei dem lediglich die Hand noch eine Verkrampfung aufweist. Wenn man will, kann man diese Differenz zwischen links und rechts auch auf die in verschiedene Richtungen strebenden Füße ausweiten, die gleichwohl beide über die Dornen schreiten, die die irdische Welt dem Erlöser bereitet hat.⁶¹ In der Tat wirkt der linke Unterschenkel ähnlich widernatürlich aus der Achse verdreht wie der Brustkorb bzw. der Bauch.

Was macht ein Betrachter mit diesen irritierenden Angeboten, außer sich der Konstruiertheit nicht nur dieses Körpers, sondern des Schmerzensmannes *als Formel* erneut bewusst zu werden? Sieht er konkret mehrere Stadien der Passion verbildlicht und versucht den Körper als eine Art Gedächtnisparcours zu narrativieren? Man könnte beim steifen Arm der Kreuzigung beginnen und, nach dem Stützmotiv und dem hängenden Arm einer Kreuzabnahme, beim gehenden Fuß anlangen, der den Auferstandenen und dessen Erdenwandel assoziieren lässt. Schließlich könnte der nach hinten wegstrebende zweite Fuß an das endgültige

58 Vgl. Didi-Huberman, Fra Angelico, S. 152–158.

59 Vgl. Marrow und Shestack (Hg.), Prints and Drawings, S. 207; Zur Engelpietà vgl. Von der Osten, Art. ›Engelpietà‹.

60 Vgl. Büttner, Extreme Züge des Christusbildes, S. 84.

61 Vgl. z. B. Hes 2,6 (Dornen und Skorpione). Die gezeigte Stachelpeitsche wird in der Bibel (1 Reg 12,11) und bei den Römern als ›Skorpion‹ bezeichnet. Pinder, *Speculum Passionis*, verweist anlässlich der Dornenkrone auf die damit typologisch aufgehobenen »Dornen und Disteln« von Adam nach dem Sündenfall (Gen 3,18).

Verlassen der Erde erinnern, mit dem sich die Hoffnung auf Rückkehr verbindet – und zugleich eine Bedrohung für diejenigen, die nicht präpariert sind.

Oder beginnt der Betrachter direkt die tropologischen Implikationen auszuloten, die sich durch die verschiedenen Konstellationen der Körperteile mit Objekten und Engel ergeben? Wird ihm für die Betrachtung des Kreuzestodes (linker Arm) eine aus Darstellungen des Hl. Bernhard bekannte geistliche Umarmung (*amplexus*) versprochen, fühlt er sich über die alludierte »Engelpietät« zudem zur Eucharistiefrömmigkeit aufgerufen?⁶² Die linke Hand gibt in auffälligem Kontrast zu anderen Schmerzensmännern, etwa demjenigen Dürers, keine Wunde zu erkennen, ebenso der linke Fuß. Verweigert die geschlossene »tote« Hand dem Betrachter eine Gabe, den heilstiftenden Blick in die Wunde? Erblickt er also, einer aus Gerichtsdarstellungen vertrauten Symbolik folgend, in linker und rechter Körperseite die Polarität von (reziproker) Nähe und Abweisung, die Alternative zwischen Gottesnähe und ewigem Tod? In seiner populären Meditationsanleitung »Speculum passionis« von 1507, illustriert unter anderem von Baldung selbst, unterscheidet Ulrich Pinder zwischen der Betrachtung von linker und rechter Handwunde, linker und rechter Fußwunde.⁶³ Wenig überraschend bedeuten die Hände in alter exegetischer Tradition körpermetaphorisch die »Werck«, die Füße hingegen »die Naigungen vnd Begierden / mit denen die Seel geht / welche gemeiniglich in vns linck / in Christo aber alle recht seynd«.⁶⁴ Die linke Hand bedeute nach Hieronymus die Ergreifung des Todes am Kreuz, die rechte hingegen sei diejenige, »mit deren er nach der Lehr Hieron. das Leben / so verlohren war / wider gefunden«.⁶⁵

Auf keinen Fall muss man Baldungs Bildordnung als »Illustration« der additiven Betrachtungen Pinders verstehen, die mit allerhand theologischen Zitaten in Wundenverehrung und Aufrufe zum Einlegen der Anfechtungen/Sünden bzw. Wohltaten in die Wunden ausfasern. Seine eigene, visuelle Argumentation ist wesentlich konziser. Beiden allerdings liegt die Grundordnung von links und rechts, Tod und Leben zugrunde. Bei Baldung treten Geschenk / Entzug der Wunde als Heilsöffnung hinzu, darin die alte Ambivalenz des Wundenweisens

62 Vgl. *Altermatt*, Lactatio und Amplexus; zur Überlagerung von Kreuzabnahme und Umarmung bei früheren Schmerzensmännern vgl. *Belting*, Das Bild und sein Publikum, S. 120. Dass eine auf Passionsmeditation und individuelle Erbauung gerichtete Auseinandersetzung mit dem Bibeltext auch immer wieder fließend in Eucharistiefrömmigkeit übergehen kann, belegt etwa Pinder, *Speculum Passionis*, S. 168, wo die Bespuckung mit Blick auf unwürdigen Genuss des Sakraments ausgelegt wird (abschließendes Gebet). Eine eucharistische Lesart bei *Osten*, Ikonographie, und *Mende*, Hans Baldung Grien, S. 47, zurecht kritisiert bei *Marrow* und *Shestack* (Hg.), Prints and Drawings, S. 208.

63 Vgl. Pinder, *Speculum Passionis*, S. 193–200.

64 Ebd., S. 194, 197 f.

65 Ebd., S. 196.

neu und drängend offenlegend.⁶⁶ In diesem polaren Ordnungssystem hat sich der Künstler mit seiner Signatur neben einer Torlaibung, zur Rechten des Erlösers und unter dem Zipfel seines Tuches, hoffnungsfroh platziert.⁶⁷ Die gesamte ›diagrammatische‹ Bildordnung⁶⁸ wird letztlich von der grundlegenden künstlerischen Entscheidung gespeist, das im Bildkonzept ursprünglich Amalgamierte zu explizieren, indem es visuell neu auseinanderdividiert wird.

Das ›Unterteil‹ ist demnach von vergleichbar moralisierenden Denkbewegungen nicht ausgenommen: Denkt der Betrachter, die auf der ›Erde‹ gehenden Füße metaphorisierend, daran, Christus nachzufolgen, um über Mitleid mit der erniedrigten ›höchsten Krone‹ selbst die ›Siegeskrone‹ ewigen Lebens zu erringen? Beides sind gängige Allegorien, die auch in einem kurzen von Dürer verfassten Passionstext (1510) greifbar werden.⁶⁹ Wie bewertet er dabei die Verteilung der Wunden, die Zuordnung zu den beiden Polen, das Wegstreben nach hinten? Ist der Körper erst einmal als fragmentiert erkannt, kann er als Cluster meditationswürdiger Details begriffen werden und zieht diejenigen allegoretischen Reflexe auf sich, die sich, vermittelt über die einschlägigen Passionstexte, ohnehin mit Arma wie der Säule, der Geißel oder der Dornenkrone verbinden.

Noch interessanter wird die Zusammenschau mit dem Hintergrund, der zwei unvereinbare räumliche Konstruktionen just hinter der Säule aufeinanderprallen lässt. Links bietet ein tiefer angesetzter heller Torbogen ein Moment der Öffnung, rechts – also auf der linken, ›toteren‹ Seite des Schmerzensmanns – scheint die Frontseite einer auf uns zustrebenden Mauer unseren Blick mit einer dunklen Netzschräffur zu blockieren. Mögen die Wände auch denselben Tonwert haben und vergleichbare Risse aufweisen: Wie sich die beiden architektonischen Elemente plausibel zueinander im Raum verhalten könnten, erschließt sich nicht. Sie spiegeln auf einer zweiten Ebene die ostentative Zusammengestückeltheit des Körpers und stoßen jeden Betrachter darauf, dass er es im Gesamten mit einer paradoxen Bildfindung zu tun hat.⁷⁰ Ob sie darüber hinaus den verschieden

66 Die ausschließlich dem Betrachter gezeigten Wunden können gleichermaßen »Mitleid heischen und die Sicherheit ewigen Lebens versprechen, zur Buße mahnen und Gnade verkünden, das gläubige Gewissen beruhigen und mit den Schrecken des Jüngsten Gerichtes bedrohen.« *Panofsky*, »Imago Pietatis«, S. 289 (mit Erläuterung der theologischen Hintergründe).

67 Diese Art der Einschreibung wurde bei Dürer analysiert von *Fehl*, *Dürer's Literal Presence*.

68 Vgl. zum Konzept des diagrammatischen Bildes: *Bogen* und *Thürlemann*, *Jenseits der Opposition von Text und Bild*.

69 Andachtsflugblatt mit Kreuzigung und Gedichten von Dürer (1510), reproduziert in: *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* (Hg.), *Albrecht Dürer*, S. 161.

70 Vgl. auch *Biittner*, *Extreme Züge des Christusbildes*, S. 84: »Zum paradoxen Gehalt des Blattes gehört noch die architektonische Situation. Ihr Zusammenhang ist ebenso unwirklich wie die Bewegung der Körper, seien diese nun lebendig, entseelt oder, wie das Tuch, überhaupt tote Materie.« Vgl. ähnlich *Vlachos*, *Deformation und Verfremdung*, S. 232.

konnotierten Körperregionen zugeordnet werden können und deren Botschaften metaphorisch verstärken oder gar explizieren, bleibt dem Betrachter überlassen, der sich einen Reim auf all das offenkundig gewollt Irritierende machen muss. Für sich genommen jedenfalls sprechen sie in dramatischer Weise von Passage und Ausschluss und rufen damit die eschatologischen Konsequenzen jeder christlichen Lebensführung ins Gedächtnis. Dies umso mehr, als die beiden Wände offensichtlich gleichermaßen von Verfall betroffen sind, während die Säule, die womöglich weiter nach oben reicht, makellos glänzt. In jedem Fall spornt der Hintergrund dazu an, die Figur auf keinen Fall auf die leichte Schulter zu nehmen. Das verstörend Gespenstische der grell ausgeleuchteten Szenerie trägt das Seinige bei, um den Betrachter zu packen.

Die basale, vom Bildganzen in rhetorischer Weise neu thematisierte Dichotomie zwischen Leben und Tod bleibt gleichwohl im Körper des Schmerzensmanns, per Tradition ein lebendiger Toter, vereint. Das wird nicht nur in einem durch Vorwärtsbewegung rauschenden und flatternden *Grabtuch* expliziert, sondern auch in den Augen, die einen entscheidenden Ausschlag zum Verständnis der Figur geben könnten. Hofft man, gleich so vielen Ikonographen, in diesen die Antwort auf die Frage nach dem ›tatsächlichen‹ Zustand der Figur an der Säule zu finden, so wird man zumindest von den besseren Abzügen⁷¹ auf raffinierteste Art enttäuscht (Abb. 6): Bei genauerer Betrachtung der Augenregion ergibt sich eine mehrfache Lesbarkeit, entweder leicht geöffnet, direkt unter den Brauen nach schräg oben blickend, oder aber geschlossen.

Baldung hat seinem Formschneider offenbar eine Vorzeichnung vorgelegt, die ein Spiel mit den für einen Holschnitt seiner Zeit typischen zahlreichen parallelen Linien vorsah. Diese Linien konnten nach Dürer Schraffur oder aber Kontur sein, mussten also für sich alleine genommen nichts bezeichnen, konnten es aber durchaus.⁷² Die erste dünne Linie unterhalb der Brauen, auf beiden Augäpfeln in ähnlichem Abstand, als einzige am Auge ganz durchgezogen, sowie eine angedeutete Pupille direkt unter der Braue im linken Auge definieren den geöffneten Zustand. Den geschlossenen hingegen zwei dickere schwarze Linien unter den beiden Augen, die dann als Lidkanten mit Wimpern, im anderen Fall nur als Schatten unter den hochgezogenen, runzlig geschwollenen Unterlidern über den Tränensäcken aufgefasst werden können. Es gibt verschiedene Zeichnungen Baldungs aus den Jahren 1516–19, die Männer mit genau einem

71 Der im Folgenden beschriebene Effekt weicht im Detail bei diversen Abzügen naturgemäß leicht voneinander ab, findet sich jedoch noch durchaus häufig, z.B. bei den Versionen in Basel (hier abgebildet), New York und Regensburg (abgebildet bei *Vlachos*, *Deformation und Verfremdung*). Die schlechteren Abzüge in Amsterdam und Straßburg weisen den Effekt hingegen nicht auf.

72 Zu dieser Austauschbarkeit als Erfindung Dürers, vgl. *Panofsky*, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, S. 47 f.

solchen runzligen Augentyp mit ausgeprägtem Unterlid zeigen.⁷³ Auch bei genauestem Betrachten ist keine Variante auszuschließen, vielmehr springt es nach Belieben um; das Ganze ähnelt einer Kippfigur des Typs ›junges Mädchen/alte Frau‹. Wie Baldung hier das Medium mit seinen Limitationen, oder besser: mit seinem spezifischen Set von zur Form koppelbaren kleinsten Einheiten, in den Dienst einer konzeptuell anspruchsvollen Kunst stellt, offenbart sehr schön, wie sich semantische Verdichtung auch an eine konkrete visuelle Dichte binden kann. Im Flirren der letztlich vom Gestaltsehen abhängigen Linien entsteht eine Überdeterminiertheit des Bildes, die geeignet ist, mehrere einander widersprechende Repräsentationen ineinander zu schieben.

Auch die Augen sind demnach potentiell beides, lebendig und tot, de facto abhängig vom Blick des Betrachters. Er kann Christus als Lebenden ›sehen‹, ihn also gleichsam zum Leben erwecken oder ihn tot und in der Obhut des Engels belassen. Doch was für ein Leben ist das? Sieht man die Augen offen, ist der Blick allerdings keineswegs freundlich. Erlösung, Frieden, Tröstung bekommt man nicht als Bildeffekt geschenkt. Die Alternative ist stimmungsmäßig eher diejenige zwischen ganz tot und *untot*. Im Verbund mit den zusammengezogenen, von einer Stirnfalte und trotzigen Lippen flankierten ›widerspenstigen‹ Augen des Engels eröffnen sich verschiedene weiter reflektierbare Szenarien des Blicktauschs bzw. der Blickverweigerung. Das Bild bleibt in jedem Fall irritierend.

Mit dem namensgebenden *vir dolorum* oder den byzantinischen Inschriften bereits aufgerufen ist die gelegentlich auch durch Inschriften nachweisbare Verknüpfung des Bildformulars mit liturgischen Texten und diversen Bibelstellen. Rudolf Berliner nennt für die »Vorstellungen und Gefühle, die mit der Veranschaulichung des ›Schmerzensmannes‹ verbunden waren« neben den Evangelien im Wesentlichen »folgende biblische Grundlagen: Hiob 16, v. 7–18; Psalm 22; Jesaias 53; Klagelieder Jeremiae 1,12 und Verse in Kap. 3; die Herrenworte über den panis vivus in Johannes 6; Römer 8,17; 2. Korinther 5,15 und 21; Philipper 3,10 und 11; 2. Thimoteus [sic!] 2,12; 1. Petrus 2,24; Hebräer 9,28 und 13,12.«⁷⁴ Zwischen diesen Stellen entwickelte sich das soteriologische Konzept »des durch die furchtbarsten menschlichen Leiden Gegangenen, der sie unserer Sünden halber stellvertretend auf sich nahm, damit wir erlöst werden können, wozu wir durch



Abb. 6: Hans Baldung gen. Grien, Christus an der Marterssäule, 1517, Holzschnitt, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett (Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler).

73 Vgl. Bernhard (Hg.), Handzeichnungen, S. 185, 186, 190, 191, 192, 193 und 200.

74 Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen, S. 194.

mitfühlende Versenkung in die Einzelheiten der durch uns mitverschuldeten Passion auch selbst beitragen können.«⁷⁵

Diese breite textuelle Fundierung des Bildtyps ist für die Frage nach visueller Verdichtung und kognitiver Stimulanz höchst bedenkenswert. Der Schmerzensmann verdankt sein grauenvolles Äußeres eben nicht nur der Passion, wie sie in den Evangelien geschildert wird, sondern auch der Streckbank alttestamentarischer Textstellen, auf die hin seine Leiden passend gemacht wurden. Baldungs schmerzhaft verdrehte und überstreckte Glieder, auch der sichtbare Rippenbogen direkt unter dem Schlüsselbein lassen an die *voneinander gelösten, zählbaren Knochen* des Psalters (22,15 und 18) denken, das Stolpern an ein *Zum-Opfer-Geführt-Werden über Dornen* nach den Sühnevorschriften in Deuteronomium 21,4 (*et ducent eam ad vallem asperam*).⁷⁶ Von dem Opferkalb dort mag Baldungs Schmerzensmann auch seine beiden symmetrisch aufgerichteten Hörner-Locken haben.

Sicher wäre es zu forciert, das über die Maßen Versehrte an so vielen dieser fiktiven Körper vorrangig als spätes Symptom hermeneutischer Gewaltakte zu lesen, eben der Absorption alttestamentarischer Formulierungen. Aber gerade Baldungs Bildfindung legt in besonderer Weise offen, dass das Verstörende der Erscheinung nicht zuletzt aus dem Zusammenzwingen heterogener Prätexte in einen Körper resultiert. Auch der Hintergrund und die Anordnung der Arma mussten für die Zeitgenossen ein stetes Gemurmel erzeugen. Lasen sie sogar Texte, während sie das Bild betrachteten? Bibelstellen wie der Psalm 22 (damals 21), der traditionell – sogar vom Gekreuzigten selbst – *gebetet* wurde, aber auch Hiob, Jesaja und die Klagelieder waren so nahe an der zentralen Erlösungs- und Passionsthematik, dass zumindest die Gebildeteren unter den Betrachtern sie zweifelsohne gelegentlich lasen und Teile davon auswendig kannten. Anleitende Texte wie das genannte »Speculum passionis« Ulrich Pinders zitieren einschlägige Stellen ganz explizit, vor allem Jesaja und die Psalmen.

Die anspruchsvollste einzuplanende Zielgruppe solcher religiöser ›Kunststücke‹ waren theologisch versierte Humanisten, man erinnere sich an das anspruchsvolle Humanistenlatein, mit dem Chelidonium Dürers gedruckte Passionsfolgen vervollständigte.⁷⁷ Es besteht kein Zweifel, dass viele Zeitgenossen die Angleichung des Schmerzensmannes an Hiob beim ›Christus in der Rast‹

75 Ebd.

76 Vgl. ebd., S. 206–207, zur Relevanz der ersten Stelle; Marrow, *Passion Iconography*, S. 96–109, zur Bedeutung der zweiten für die Passionserzählungen.

77 Zu Anspruchsniveau und Kundenkreis avancierter Kunstgraphik am Beispiel Altdorfers, vgl. Bushart, *Sehen und Erkennen*, S. 47 f.; zum humanistischen Anspruchsniveau von Baldungs Kunst vgl. Weber am Bach, *Marienbilder in der Reformation*; Brinkmann (Hg.), *Hexenlust und Sündenfall*. Zum Autor Chelidonium vgl. Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben*, S. 117–122.

oder bei Dürers ›melancholischen‹ sitzenden Schmerzensmännern einordnen konnten, dass sie den Anruf *O vos omnes qui transitis* [...] aus den Klageliedern schon auf Christusdarstellungen gelesen hatten und um die theologische Relevanz der Beschreibung des *vir dolorum* in Jesaja 53 wussten.⁷⁸ Baldung selbst war bekanntlich ein lateinkundiger *pictor doctus* aus einer Akademikerfamilie. Als Illustrator eines Passionstrakts kannte er diese Texte ohnehin.⁷⁹

Ein mitgedachtes variables Zusammenführen von Text und Bild stellt nicht zuletzt sicher, dass die auf zwei Figuren reduzierte Graphik immer wieder neu mit erbaulichem Gewinn (oder Anerkennung der konzeptuellen Raffinesse) betrachtet werden kann. Der wiederholten Bildkritik z. B. eines Erasmus von Rotterdam, der gerade im Jahr zuvor gegen die bloßen »Umriss des Körpers« die unauslotbare Tiefe der Schrift in Stellung brachte, konnte mit Schriftgesättigtheit zudem der Wind aus den Segeln genommen werden.⁸⁰ Beigefügte Bibelzitate, die man auf zur Bildmeditation gebrauchten Holzschnitten finden kann, waren hier sozusagen bereits inkorporiert.⁸¹ Magdalena Bushart hat für den Zeitgenossen Albrecht Altdorfer eine Fülle von auf konkrete Formulierungen abzielenden Bilddetails rekonstruiert. Die Berechtigung derartiger, oft kaum narrativer religiöser Bilder, so Bushart, gründete gerade auf dem in Gang gesetzten kognitiven Prozess.⁸² Explizit vergleicht sie Altdorfers Ansatz auch mit Baldung. Die neuen Qualitätsansprüche der Kunst stellten sich für beide »nicht als Bruch mit der religiösen Bildtradition dar, sondern als Aufforderung, die Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Kunst in die neuen Formen zu überführen und sie so den veränderten Erwartungen einer literarisch versierten und zugleich kunstinteressierten Öffentlichkeit anzupassen.«⁸³ Baldungs Bild ist nicht schön,

78 Vgl. zu Christus als Hiob: *Panofsky*, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, S. 93; *von der Osten*, *Christus im Elend*; *von Borries*, *Albrecht Dürer: Christus als Schmerzensmann*, S. 15–18; jüngst *Merback*, *The Man of Sorrows*, S. 97–112; zum Jeremiasvers: *Belting*, *Das Bild und sein Publikum*, bes. S. 289: »Der Vers war ein Topos, wie das Bild ein Typus. Er ist nicht nur den verschiedensten Passionsbildern (z. B. Kreuzigung und Beweinung) beigeschrieben, die er in eine einheitliche Perspektive lenkt. Mehr noch: er wurde, von der Liturgie und den Passionsspielen bis hin zu religiösen Kampfreden oder Plädoyers bei Gerichtsprozessen, als eine Formel zitiert, die nach Bedarf paraphrasiert und interpretiert werden konnte.«

79 Zur Rolle Baldungs im Illustrations-Projekt für Ulrich Pinders »Speculum Passionis« vgl. *Bernhard* (Hg.), *Handzeichnungen*, S. 21 f.

80 »Was kann jenes sonst als die Umriss des Körpers zeigen, wenn es überhaupt etwas von jenem zeigt. Diese [die Evangelientexte, Anmerkung MR] jedoch bringen dir das lebendige Bild jenes hochheiligen Geistes und Christus selbst, wie er redet, heilt, stirbt, aufersteht, und machen ihn schließlich so in seiner Fülle gegenwärtig, daß du weniger sehen würdest, wenn du ihn mit Augen schäutest.« Erasmus von Rotterdam, In *Novum Testamentum Praefationes* I, S. 36 f., Zitat S. 37.

81 Vgl. *Bushart*, *Sehen und Erkennen*, S. 89; zur Praxis vgl. *Schmidt*, *Beschriebene Bilder*.

82 *Bushart*, *Sehen und Erkennen*, S. 21.

83 Ebd., S. 23.

nicht naturwahr, nicht einmal die Passion aktualisierend, aber es gibt zu denken und es packt den Betrachter mit seiner Atmosphäre.

Es gibt viele, zu viele Sätze in den Klageliedern Jeremias (1 und 3) und vor allem bei Hiob 16–19, die einzelnen Bilddetails zu mehr Bedeutung verhelfen und den verblüffenden Eindruck erwecken, sie hätten die Genese des Bildes beeinflusst – was für alle kaum denkbar ist. Liest man beide Texte, zeigen sich jedoch auch Parallelen, die in der Toposhaftigkeit der alttestamentarischen Klage über göttliche Vernichtung begründet sind. Zunächst sind es die Körperbilder: Ausgehungerte Rippen, zerstörte Arme, Verwundungen, Altern der Haut und so fort werden als Folge göttlicher Gewalt beschrieben.⁸⁴ Und mehr noch, auch die dramatische Beleuchtungssituation,⁸⁵ bauliche Blockaden, klaustrophobische Räumlichkeit, das Laufen über Dornen und Fallen, verstörende Momente der Ablehnung durch Vertraute, wie sie möglicherweise im Verhältnis zum Engelchen erkannt wurden – auf all das konnte der zeitgenössische Betrachter sich auch in lediglich diffuser Erinnerung an die Bildwelten des Alten Testaments einen groben Reim machen. Verglichen mit Dürers »Schmerzensmann an der Geißelsäule« (1509) aus der Kupferstichpassion, die als ein Vorbild genannt wird,⁸⁶ weist die Räumlichkeit Baldungs eine ganz eigene traumartig-irrationale Qualität auf, die deutlich über die Kellerräume etc. der Passionsberichte hinausführt und sich offenbar gerade den archaischen Sprachbildern des Alten Testaments verdankt.

Jenes diffuse Erinnern, der Nachhall bestimmter Formulierungen, wird die Quote jener erhöht haben, die irgendwann tatsächlich nach dem Text griffen. Gab es da z. B. nicht etwas mit einem versperrten Weg und einer heruntergefallenen Krone? *Semitam meam circumsepsit, et transire non possum: et in calle meo tenebras posuit. Spoliavit me gloria mea, et abstulit coronam de capite meo* (Hiob 19,8–9).⁸⁷ Vielleicht bemerkte man nach der Lektüre erst, wie schmerzhaft

84 Vgl. z. B. Hiob 16,8–9 und 14–15; besonders interessant ist 18,12: *Attenuetur fame robur ejus, et inedia invadat costas illius. Devoret pulchritudinem cutis ejus, consumat brachia illius primogenita mors*. In zeitgenössischer Übersetzung (s. u.): »Sein krafft wirt gekrenkt mit dem hunger / vnnd die armkeyt angange sein rippen. Sein haut verwülte die schöne / vnd dem erstgeborn tod der verwüst sein arm.« Fraglos war der linke Arm des Erstgeborenen durch dessen Tod »verwüst«. Parallel siehe die Schilderungen in Klg 3,1–16.

85 Vgl. Hiob 17,12 spricht von (in den Reden der Freunde invertierter) Helligkeit und Dunkelheit: *Noctem verterunt in diem, et rursum post tenebras spero lucem*. Hier fügen sich Klg 3,2 (*Me minavit, et adduxit in tenebras, et non in lucem.*) und 3,6 (*In tenebrosis collocavit me, quasi mortuos sempiternos.*) Für Baldungs Verhältnisse ist die Dunkelheit des Sujets nicht besonders ausgeprägt, doch kann man sich die Intensität der Beleuchtung kaum anders denn bei Nacht vorstellen. Entsprechend hat sich seine Bildfindung zum Nachtstück weiterentwickelt (siehe Abb. 8).

86 Vgl. Marrow und Shestack (Hg.), *Prints and Drawings*, S. 208.

87 Wörtlich: »Er hat meinen Weg umschlossen und ich kann nicht hinübergehen, und auf meine Straße hat er Dunkelheiten gesetzt. Entkleidet hat er mich meiner Ehre und weggenommen die Krone von meinem Haupt« (eigene Übers.).

Christus mit seinem verdrehten Arm sich am ›umschließenden‹ Bildrahmen stoßen muss. Doch führte umgekehrt das Bild auch den Text in eine neue, die tropologische Dimension: Der offenkundig versperrte Weg ist derjenige des Betrachterblicks in die Tiefe des Torbogens. Sein *transire* ist es, das letztlich zur Disposition steht.⁸⁸

Die besondere Auswirkung, die solche Anknüpfungsmöglichkeiten auf das Denken und die Interpretation des Bildes haben, können also nur im Blick auf konkrete Beispiele erläutert werden. Dabei ist es nicht ganz problemlos zu bestimmen, wie die Worte der Vulgata konkret verstanden wurden. Da es zum Teil auf einzelne Formulierungen ankommt, greifen wir auf Günther Zainers Straßburger Vulgata-Übersetzung von ca. 1475/76 zurück.⁸⁹ Die gebildeteren Zeitgenossen Baldungs wussten aus einigen der Sätze wohl dennoch Sinnvolleres zu machen.⁹⁰ Beginnen wir mit einigen Auszügen aus der von Berliner genannten Kernpassage Hiob 16, deren Verse jedoch allesamt auf den Schmerzensmann und sein Verhältnis zum Betrachter umgemünzt werden könnten.

16,10 *Collegit furorem suum in me, et comminans mihi, infremuit contra me dentibus suis: hostis meus terribilibus oculis me intuitus est.* (»Er hatt gesamet seinen grymmigen zoren wider mich vnd wöend mir hatt er grysgramt mit seinen zenen wider mich. Mein feind der sach mich an mit vorchtsamen [gemeint: schrecklichen, Anmerkung MR] augen.«)⁹¹

16,13 *Ego ille quondam opulentus, repente contritus sum: tenuit cervicem meam, confregit me, et posuit me sibi quasi in signum.* (»Ich was etwen vol reychtumb ich bin zerknischet gächlich / er hielt mein halsader [eigtl. Hals, Genick, Anmerkung MR]. Vnd zerbrach mich / vnd saczt mich im als zum eim zeychen.«)⁹²

16,15–17 *Saccum consui super cutem meam, et operui cinere carnem meam. Facies mea intumuit a fletu, et palpebrae meae caligaverunt.* (»Ich näet den sack auf mein

88 Ähnliches ergibt sich, wenn man Klgl 3,5–9 auf das Bild projiziert, besonders den letzten Vers: *Conclusit vias meas lapidibus quadris; semitas meas subvertit.*

89 Verwendet wurde ein Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB-Ink B-485 – GW 4298), persistenter identifier: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025978–3.

90 Zum besseren Sinnverständnis dient die revidierte Lutherübersetzung in den folgenden Anmerkungen, die jedoch bekanntlich korrigierend auf ältere Überlieferungen als die Vulgata zurückgreift.

91 »Sein Grimm hat mich zerrissen, und er war mir Feind; er knirschte mit den Zähnen gegen mich; mein Widersacher funkelt mich mit seinen Augen an.«

92 Ich war in Frieden, aber er hat mich zunichte gemacht; er hat mich beim Genick genommen und zerschmettert. Er hat mich als seine Zielscheibe aufgerichtet. Vgl. auch 17,6: *Posuit me quasi in proverbium vulgi, et exemplum sum coram eis.*

haut / vnd ich bedackt mein fleysch mit aschen. Mein antlitz geschwal von dem weynen / vnnd meine augbrawen oder augen die ertunckelten.«)⁹³

16,21–22 Verbosi amivi mei: ad Deum stillat oculus meus atque utinam sic judicaretur vir cum Deo, quomodo iudicatur filius hominis cum collega suo! (»[V]ol rede seyen mein freund. Mein aug tropffet zû got. Vnd ich wolt das der man wirt geurteylt mit got Wie wirt geurteylet der sun des menschen mit seinem gesellen.«)⁹⁴

16,23. *Ecce enim breves anni transeunt: et semitam per quam non revertar ambulo.* (»wann sich die kurczen iar die vergangen / vnnd ich gee den steyg durch den ich nit widerkere.«)⁹⁵

Ist es nicht das, was Baldung sich offensichtlich vorgenommen hat: die Figur erneut zu *zerbrechen* und sie dann wider alle Natur wieder aufzurichten, *als ein Zeichen?* (Mottoqualität hat auch 17,6: *Posuit me quasi in proverbium vulgi, et exemplum sum coram eis.*)⁹⁶ Weshalb sieht man die geschlossenen Zähne im kaum geöffneten Mund? Immerhin ist die Hauptfigur zugleich Opfer und drohender Gott selbst, der also durchaus selbst knirschen kann. Sind seine Augen uns feind? Wie im Weisen der Wunden in vielen Fällen zugespitzt,⁹⁷ ist der Schmerzensmann auch eine Drohfigur für den Betrachter. Trotz der uralten Verehrungsgeste der verhüllten Hände scheint auch das Verhältnis zum Engel keineswegs eindeutig. Packt dieser mit seiner Linken als Vertreter der handelnden Macht nicht wahrscheinlich das Genick – und agiert damit laut Text das ›Zerbrechen‹, offenkundig aber das ›Aufstellen‹ im Bild aus? Auch hier wird man möglicherweise auf etwas aufmerksam, das eine intensive Bildbetrachtung auch alleine ins Bewusstsein heben könnte: dass das Engelchen als Präsentationsfigur den Künstler vertritt.

Die zitierten Textstellen geben Anreize, die merkwürdige emotionale Beziehung zwischen Engel und Schmerzensmann weiter zu hinterfragen. Traditionell spiegeln die um Christus bemühten Kinderengel die Emotionen der Betrachter.⁹⁸ Bereits bildimmanent also könnte so die stets im Schmerzensmann angelegte ambivalente Bewertung des Betrachters markiert sein: Nimmt er das Opfer an und

93 Ich habe einen Sack um meinen Leib gelegt und mein Haupt in den Staub gebeugt. Mein Antlitz ist gerötet vom Weinen, auf meinen Wimpern liegt Dunkelheit.

94 Meine Freunde verspotten mich; unter Tränen blickt mein Auge zu Gott auf, dass er Recht verschaffe dem Mann bei Gott, dem Menschen vor seinem Freund.

95 Denn nur wenige Jahre noch und ich gehe den Weg, den ich nicht wiederkommen werde.

96 Zainer-Bibel: *Er saczt mich als zû einem sprichwort des volcks / vnd ich bin ein ebenbild fur in.*

97 Vgl. Anm. 66.

98 Vgl. Panofsky, »Imago Pietatis«, S. 266–268, 279 f.; Held, Engel, S. 35 f.

identifiziert sich oder weist er ab? Verschlimmert er das Leiden oder verschafft er Linderung? Ist der Engel, sind wir *iniquus* und *inpius*, ungerecht und gottlos, Feind (*hostis*) oder ausgesöhnter *collega*? Wütend funkelnde Augen, Schatten irgendwo auf dem Lid und zugleich ein Blick nach oben, all das ist im Dialog mit dem Engelchen und dem Unschärfe-Spiel um die Augen Christi – deren Blick der Betrachter am Ende der Zeit ersehnt! – angelegt. Und droht nicht der linke Fuß anschaulich einen Weg zu beschreiten, der endgültig von uns wegführt?

Liest der Bildbetrachter seinen Hiob weiter, so sind bis inklusive 19 die Mehrzahl der Stellen ebenso klar typologisch auf Passion und damit Schmerzensmann beziehbar, wie sie sich zu Baldungs Graphik fügen. Insbesondere werden gegen Ende die impliziten Dimensionen Auferstehung und Gericht aufgerufen, welche die tiefere Bedeutung des Fortlebens und die Dringlichkeit der Betrachtung begründen. Wir greifen nur noch einige heraus, die mit konkreten Gestaltungsweisen oder Irritationsmomenten seiner Bildfindung in Beziehung gebracht werden können; zunächst 17,3, wo die Rechts-Links-Frage zumindest indirekt zu greifen ist, zudem verknüpft mit Händen: *Libera me, Domine, et pone me juxta te, et cujusvis manus pugnet contra me* (O her erlöß mich vnd setz mich bei dir / vnd wöllichs hand du wilt die streit wider mich.) Auch hier kann der Text eine innerbildliche Argumentation absichern oder erst in die Aufmerksamkeit des Betrachtenden rücken.

Besonders interessant für die Objekte am Boden ist die Bedrohung Hiobs als potentiell Gottloser in 18,7–11:

Arctabuntur gressus virtutis ejus, et præcipitabit eum consilium suum. Immisit enim in rete pedes suos, et in maculis ejus ambulat. Tenebitur planta illius laqueo, et exardescet contra eum sitis. Abscondita est in terra pedica ejus, et decipula illius super semitam. (Die genge seyner krafft werden geengert vnd sein rat der vmbsturcz in / wann er ließ sein füß in das netze / und er geet in seinen maschen / sein sol wirt behabt mit dem strick vnd der durst brinnt wider in. Sein fußband ist verborgen auf der erde vnd sein wolffßual [Wolfsfalle, Anmerkung MR] auff dem steyg.)⁹⁹ Man erinnert sich bei *consilium* womöglich daran, dass das Stolpern der nahezu auf einer Linie positionierten Füße nicht nur einen ›Fall‹ impliziert, sondern dass diese Abstiegs- und Erniedrigungsbewegung einem göttlichen Erlösungsplan folgt und die individuelle Chance zur Erhöhung einschließt. Mit diesem Satz ergibt nicht nur das rätselhafte Detail der funktionswidrig (zu *maculae*) geflochtenen Geißelstränge einen Sinn, auch die an die Füße gerückte Krone bekommt potentiell noch eine weitere Dimension, als zweite

99 Seine kräftigen Schritte werden kürzer, und sein eigener Plan wird ihn fällen. Ins Garn bringen ihn seine Füße, und über Fanggruben [eine Abdeckung mit Flechtwerk, Anmerkung MR] führt sein Weg. Das Netz wird seine Ferse festhalten, und die Schlinge wird ihn fangen. Sein Strick ist versteckt in der Erde und seine Falle auf seinem Weg.

Falle. Ähnelt sie nicht, mit dem Gelesenen im Hinterkopf, plötzlich einem aufgespannten Fangeisen oder ist sie die genannte Schlinge für den Fuß?

Dienen solche neuen Zuordnungen nur als *memoria verborum* (wozu der Aufwand für eine eher unwichtige Passage?) oder kann z. B. die Dornenkrone, kann eine Krone schlechthin eine Falle sein? Die aufs Bild treffenden Worte, durch sein eigenes Gemurmel gleichsam herbeigerufen, vermögen Details in ein ganz neues Licht zu setzen und potentiell weitere Überlegungen zu befördern. Am wahrscheinlichsten jedoch ist, dass man schlicht den Künstler dafür bewundert, wie er mithilfe von Textbezügen ein gleichermaßen wirkungsvolles wie »tiefes« Bild generiert hat. (Und sich selbst dafür gratuliert, einige der »murmelnden« Details aufgelöst zu haben.)¹⁰⁰

Verwandte, Freunde, Untergebene, so betrauert Hiob, hätten sich von ihm abgewendet, als ob sie ihn nicht mehr erkennen würden, in ihren Augen sei er wie ein Fremder (*sicut alienum* bzw. *peregrinus*,¹⁰¹ 19,15). Im Nicht-Erkennen könnte eine Erklärung für das struppige, für Christus untypisch kurze und dicke Haupthaar liegen, das seinen Kopf einem wilden Mann annähert und auf der atmosphärischen Ebene viel zur Originalität des *conchetto* beiträgt.

Es zeigt sich, wie ergiebig die Kombinatorik von Bild und Text gerade vor dem Hintergrund der oszillierenden Bezugsverhältnisse des Schmerzensmanns ist. Wie zu zeigen war, dienen nicht wenige dieser dem Alten Testament entlehnten Metaphern als Konnex zwischen Schmerzensmann und Betrachter, betreffen potentiell beide. Zugleich erlaubt das Verfahren, das Vermögen des Künstlers zu feiern, aus biblischer Sprachlichkeit eine adäquate neue Form frommer Bildlichkeit zu prägen. Das könnte sich bis auf die grelle Lichtführung erstrecken, die den Schmerzensmann von oben erfasst. Bei der Lektüre von Kgl 1,13 kann dieses Licht semantisiert werden: *De excelso misit ignem in ossibus meis, et erudit me: expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum; posuit me desolatam, tota die mærore confectam.* (Er sant das feur von der höch in meinen beynen vnd leret mich. Er spien auff [spannte auf, Anmerkung MR] ein netz meinen füßen vnd keret mich zerugk. Er saczt mich wüst den gantzen tag verzört mit trauren.) So lässt sich auch die starke Ausleuchtung, von der der Schmerzensmann den Kopf abwendet, die ihn dem Text zufolge umzuwerfen droht,¹⁰² als Metapher der göttlichen Strafe auffassen, die besondere Helligkeit des überstreckten Arms mithin als Zeichen des Schmerzes in den Knochen.

In derselben Stelle aber, unmittelbar an den berühmten Vers 1,12 anschließend, konnte man über den gänzlich »unerbaulichen« Bildwitz stolpern, der

¹⁰⁰ Vgl. *Belting*, Bild und Kult, S. 523.

¹⁰¹ Zum Topos der Pilgerschaft Christi in der Welt vgl. *Falkenburg*, Joachim Patinir, S. 98 f.

¹⁰² Kurz zuvor hatte Baldung eine Bekehrung des Saulus ausgeführt, vgl. *Mende*, Hans Baldung Grien, Nr. 42.

auch in *immisit enim in rete pedes suos* (Hiob 18,8) steckt: Just unter den Füßen befindet sich, eng begrenzt, eine der wenigen netzartigen Kreuzschraffuren im Bild. Ähnlich wie beim Spiel mit dem Auge oszilliert auch die textgeleitete Bildwahrnehmung plötzlich zwischen den Dingen und ihrer materiellen Vermittlung. Vergleichbares Potential hat eine Stelle wie *et operui cinere carnem meam* (Hiob 16,16), denn das wurde vor dem Abdruck getan: der künstliche Körper mit der Asche der Druckerschwärze bedeckt. So wurden natürlich auch die *tenebras* auf dem Weg gesetzt (Hiob 19,8). Anfügen ließe sich, auf die konzeptuelle Ebene wechselnd, die Autorfrage beim »Zerbrechen und Als-Zeichen-Setzen« (Hiob 16,13). Der Künstler – *alter deus* oder ein widerspenstiger Engel?

Doch vermeiden wir es auch im Blick auf künstlerische Selbstreflexivität, den Textstellen eine exklusive Schlüsselfunktion zuzuschreiben, die sie nicht haben. Das Bild selbst führt den Betrachter im Zentrum zu einer Reflexion über seine Materialität. Es ist der ostentative »Schnitt« zwischen Oberkörper und Unterkörper – eine Art über Gebühr gestreckte Seitenwunde – der die tiefste Schwärze des Bildes aufweist. Die Assoziation mit der Seitenwunde führt insofern ins Leere, als keine umgrenzte Öffnung und kein Blut zu sehen ist, nur Druckerschwärze. Überhaupt ist der gepeinigte Körper vor der »Geißelsäule«, von den zwei als Öffnung umso bedeutenderen Nagelwunden abgesehen, blut- und wundenfrei. Dafür ist er von unzähligen schwarzen Strichen – Schnitten – bedeckt. Oder richtiger: von weißen Schnitten. In einem Hochdruckverfahren bedeutet eine Zone tiefster Schwärze ja, dass es sich dabei de facto um die *unverletzte* Stelle des Körpers handelt. Am schlimmsten traktiert wurde hingegen da, wo das Licht den Körper trifft, am toten Arm etwa. (Womit wir potentiell wieder bei der Umkehrung von dunkel und hell wären, die Hiob beklagt, oder dem Feuer vom Himmel, das in den Knochen wütet.) Nehmen wir solche innerbildlichen und vielleicht auch die textuell herantragbaren Aufhänger zur medialen Reflexion ernst, dann kippt an verschiedensten Stellen die Sättigung des Bildes mit erbaulichen Details in eine zunehmende Selbstbezüglichkeit, eine Dynamik, die das Äquilibrium zwischen künstlerischer und religiös motivierter Artifizialität nachhaltig stören kann.

Ergänzend wäre auf Baldungs »Heiligen Sebastian« von 1512 (Abb. 7)¹⁰³ zu verweisen, der eine männliche, gequälte Figur an einer »Säule« mit flatterndem Tuch, Putten und einer in vielen Aspekten ähnlichen Körperhaltung einschließlich Fußverdrehung, aufweist. Die Übereinstimmungen zwischen den Bildern lassen sich nicht mit künstlerischer Limitation erklären, sie verdanken sich vielmehr einem bewussten kreativen Prinzip und zielen auf einen Vergleich. Die im Kontext einer Graphiksammlung gut zu vollziehende Gegenüberstellung von Werken des Künstlers mag noch – wenngleich rückwirkend, für das ältere

103 Vgl. Mende, Hans Baldung Grien, Nr. 29.



Abb. 7: Hans Baldung gen. Grien, Hl. Sebastian, 1512, Holzschnitt, Amsterdam, Rijksmuseum (Rijksmuseum Amsterdam).

Bild – einer vertieften religiösen Einsicht in die *imitatio Christi* des Märtyrers dienstbar gemacht werden und dessen Schrittstellung deutlicher als geplanten Übertritt in eine andere Sphäre ausweisen. Doch ist man ehrlich, wirkt auch diese nachträgliche Pendantbildung wie eine selbstzweckhafte Spielerei, ein von Baldung mehrfach¹⁰⁴ praktizierter Kniff, das Sammeln seiner Bilder besonders lohnenswert zu machen. Die sprechende Wiederaufnahme von Motiven und

¹⁰⁴ Erkannt ist bereits die sprechende Parallelität eines weiteren Schmerzensmannes von 1511 (ebd., Nr. 27) mit einer formatgleichen Darstellung der Lucretia (Nr. 72). Vgl. Marrow und Shestack (Hg.), Hans Baldung Grien: Prints and Drawings, S. 156; eine vergleichbare Übertragung eigener Kompositionen findet sich auch in Gemälden, vgl. Shestack, An Introduction to Hans Baldung Grien, S. 17. Zum Verfahren einer vorgesehenen Pendantbildung von Druckgraphiken bereite ich einen Aufsatz vor.

Kompositionen in Dürers durchblätterbaren Passionszyklen¹⁰⁵ ist hier in die Logik des Einblattdrucks übertragen worden. Komplexität ist dabei nur noch eine Frage künstlerischer *inventio*. Die frappierende Parallele zwischen der Bauchfessel des Sebastian und dem beschriebenen tiefschwarzen Einschnitt unter den Rippen lässt uns nicht rückwirkend etwa eine Seitenwunde bei Sebastian sehen, sondern stellt vielmehr die künstlerische Genese des Schmerzensmanns als Variation auf den Sebastian als letzte Pointe aus.

Eine weitere mögliche selbstbezügliche Dimension sei zumindest angetippt: Jürgen Müller hat in überzeugender Weise eine Frontstellung zwischen Dürer und den aus der Höhe kunsttheoretischer Regelwerke auf ihn herabschauenden italienischen Neider rekonstruiert, auf die der Deutsche mit ironischen Kommentaren antwortet. So produziert er zum Beispiel ›bildungswürdige‹ Bauernfiguren, die gleichwohl nach antiken Vorbildern konstruiert sind.¹⁰⁶ Baldungs überzogene, groteske Zerteilung des Körpers kann ebenfalls vor diesem Hintergrund in Italien geprägter Vorstellungen der *imitatio artis* mit ihrer Praxis auswählender Übernahme von Körperteilen und Posen verstanden werden. Was anfangs als eine Art Zeitgeist erwähnt wurde, der möglicherweise die neuen Strategien zum Umgang mit dem Schmerzensmann nahelegte, könnte so betrachtet zugleich Ziel eines bissigen Kommentars geworden sein. Insbesondere vergeht sich Baldung ostentativ an dem Postulat, alles in einen harmonisch konstruierten Körper zusammenzuschmelzen. Dazu passt sein perspektivisch ›gescheiterter‹ Hintergrund als selbstbewusste Provokation. Nicht nur die ihm bekannten Sammler mit ihrem in erasmisch-frommem Humanismus gegründeten Interesse an neuen, genuin christlichen Bildsprachen waren hier also möglicherweise Ziel eines Meta-Kommentars, sondern auch die Welschen.¹⁰⁷

Betrachten wir die analysierten Schmerzensmänner nochmals als Umbruchs-symptome, so verweisen diese neben dem Prozess des Einander-Ablösens von Innovation und Gewöhnung noch auf eine größere Entwicklung, nämlich das adaptive Wechselspiel zwischen Form und Funktion. Bernhard Ridderbos, darin Hans Belting folgend, sieht dieses bereits mit der Aufnahme des neuen östlichen Bildtypus im Westen beginnen: Eine Bildform zieht neue Funktionen (Stichwort ›Andachtsbild‹) auf sich und erfährt entsprechend dieser Funktionen weitere

105 Vgl. Hass, Two Devotional Manuals.

106 Vgl. Müller, Ein anderer Laokoon, S. 389–414, 436–455.

107 »Nahezu das gesamte intellektuelle Umfeld Baldungs bestand aus Anhängern des Erasmus von Rotterdam.« Weber am Bach, Marienbilder in der Reformation, S. 65. Zu den neuen Bildidealen des keineswegs atheistischen Humanismus vgl. Bushart, Sehen und Erkennen, S. 19–23; allg. zu erasmischen Bildkonzepten und der Suche nach einem christlichen Bildstil: Müller, Das Paradox als Bildform. Eine kritische Auseinandersetzung des ›Manieristen‹ Baldung mit Renaissance-Standards bemerkt Shestack, An Introduction to Hans Baldung Grien, hier S. 12.

Akzentuierungen.¹⁰⁸ Dabei gerät auch für ihn die künstlerische Leistung notwendig in den Fokus: »The optimalsing of the iconographical form as an instrument for personal devotions stimulated the development of artistic forms as means of expression of this iconographic form, and these in turn drew attention to themselves as proofs of artistic skill.«¹⁰⁹

Es mag eine Binsenweisheit sein, dass sich dann gerade zwischen Dürer und Baldung Fissuren abzeichnen, die immer deutlicher offenbaren, dass das ganze System auch im Norden bereits im 15. Jahrhundert begonnen hat, von reflektierter religiöser Repräsentation langsam auf Kunstproduktion umzustellen. Interessanter jedoch ist es, auf den Spezialfall Schmerzensmann zu fokussieren. Dürer wird sich mit Christus, mit dem Schmerzensmann im Besonderen, tatsächlich stark identifiziert haben, wie ein frühes Gemälde in Karlsruhe und eine späte Zeichnung (ehemals Bremen) nahelegen, die beide des Künstlers Züge erkennen oder zumindest erahnen lassen.¹¹⁰ Darüber hinaus jedoch erteilt diese Figur in einer schwierigen Phase des Übergangs zwischen religiöser Repräsentation und Kunstschöpfung die Lizenz zur völligen Freisetzung künstlerischer Phantasie. Sie ist ein Einfallstor für das neue Bildkonzept, insofern sie dem Künstler auch für ein religiöses Thema dichterische Freiheit zuspricht.¹¹¹ Die Aufgabe verspricht sogar doppelte Unabhängigkeit, von den alten und neuen Zwängen der Wahrhaftigkeit: Auch die kunsttheoretischen Anforderungen an Naturwahrheit lassen sich ignorieren, was insbesondere Baldung offenbar zu schätzen wusste.

Mit Dürers Wiederanreicherung der Figur in völliger Konvergenz religiöser, künstlerischer und ökonomischer Interessen bahnt sich keimhaft bereits die nächste Volte an: Die skizzierte Rückwendung auf den sprechenden Körper als offenkundige *inventio* eines Künstlers (statt Abbild eines Himmlischen oder etabliertes Zeichen des Messopfers) scheint eine Eigendynamik zu gewinnen, in der Interessantheit und Innovativität zum Selbstzweck werden. Bezeichnenderweise lässt sich eine Akzelerierung in dieser Richtung im Moment eines sich etablierenden konkurrenzasierten Kunstsystems beobachten, und zwar nicht zufällig gerade im Medium der Druckgraphik. Wie keine andere Kunstform zielt diese schon früh auf Sammlung und damit Vergleich; sie muss zudem unbestimmte Käufer ködern und produziert aufgrund schneller Distribution in immer kürzeren Intervallen Feedbackschleifen motivischer Variation.¹¹² In diesem System

108 Vgl. *Belting*, Das Bild und sein Publikum, S. 13; *Ridderbos*, The Man of Sorrows, S. 151.

109 *Ridderbos*, The Man of Sorrows, S. 151.

110 Vgl. *Bonnet*, »Akt« bei Dürer, S. 262–267; *Merback*, The Man of Sorrows, S. 106–111.

111 Vgl. *Belting*, Bild und Kult, S. 511.

112 Zur Konkurrenz vgl. *Müller und Pfisterer* (Hg.), Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit; *Prochno*, Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Zur Dynamisierung der druckgraphischen Produktion unter den Vorzeichen der *imi-*

kann das unter den Vorzeichen der ›Erbauung‹ wiedererweckte, auch ästhetisch reizvolle Irritationspotential der wandelnden Toten gänzlich freigesetzt werden. Insbesondere dann, wenn die religiösen Implikationen nicht mehr unhinterfragt Gültigkeit beanspruchen können – in Momenten totaler Skepsis.

Sebald Behams gespenstischer Schmerzensmann

Steht die religiöse Produktivität des Bildes, die bei Dürer noch als Motor kreativer Innovation begriffen werden kann, bei Baldung nach unseren Analysen immerhin noch außer Frage, so eröffnen sich starke Zweifel, wenn man sich Sebald Behams »Schmerzensmann mit Kelch und Hostie« (Abb. 8) betrachtet.¹¹³ Er greift offenkundig die erfolgreiche Mixtur zwischen schauriger Stimmung, zeitloser, also nicht unmittelbar auf die Passion zu beziehender Örtlichkeit und gezielter Entstellung des Körpers auf. Das Ergebnis ist ein fesselnder ästhetischer Effekt, womöglich auch eine nicht unkomplexe Argumentation, jedoch kein Skript kognitiver Prozesse im Sinne der Passionsmeditation mehr. Das Bild murmelt noch, etwa von einem verworfenen Eckstein (Ps 118,23; 1 Petr 2,4–10) außerhalb der Stadtmauern (oder der Kirche), es eröffnet frappierende Analogien zwischen den Muskeln des Unterschenkels und einem plötzlich organisch wirkenden metallenen Kelch. Doch solche Gleichungen sind – zusammen mit einer Hostie – theologisch so simpel wie sie visuell verstörend sind. Nimmt man das von Dürer entlehnte Motiv des verworfenen Ecksteins¹¹⁴ zur Grundlage, lässt sich die Situation so verstehen, dass Christus gezwungen ist, außerhalb der fortifizierten, aber bereits rissigen Kirche fortzuschreiten. Damit wäre das Bild zumindest für Protestanten als Allegorie annehmbar, aber letztlich entschärft.¹¹⁵

Radikaler ist die, wenn man es sich denn zu denken traut, kaum von der Hand zu weisende Idee, dass hier ein Wesen des Nachts aus dem Kreuz heraus steigt und sein eigenes Blut in einen Kelch sprudelnd um die Stadt schleicht.¹¹⁶ Der von Dürer affektiv produktiv gemachte Schauer bleibt, doch statt einer vielfach lesbaren synthetischen *figura* hat sich der Schmerzensmann wieder in etwas

tatio und *aemulatio* bzw. eines Wettbewerbs um neue, attraktive Bildfindungen in der Generation nach Dürer vgl. z. B. *Bushart*, *Sehen und Erkennen*, S. 55–67, und *Müller und Küster*, *Der Prediger als Pornograf?* bes. 28–30.

113 The Illustrated Bartsch, Bd. 15, hg. von *Koch*, S. 49, Nr. 26.

114 Vgl. *Schneider* (Hg.), *Dürer. Himmel und Erde*, S. 56.

115 Vgl. ähnlich *Zschellettzschky*, *Die ›drei gottlosen Maler‹ von Nürnberg*, S. 172 f.

116 Elemente, die in diese Richtung eines »zombie Christ« (*Merback*, ...pis im Got geben well, S. 127) weisen, wurden bereits erkannt, einschließlich des Aus-dem-Kreuz-Tretens (*Didi-Huberman*, *Hans Sebald Beham*, hier S. 257) jedoch bezeichnenderweise nie un-sublimiert als mögliche Botschaft des Bildes akzeptiert.



Abb. 8: Sebald Beham, Schmerzensmann mit Kelch und Hostie, 1520, Kupferstich, Amsterdam, Rijksmuseum (Rijksmuseum Amsterdam).

gänzlich Einsinniges verwandelt, nämlich in ein veritables Gespenst. Das seit Baldung greifbare Gespenstische des Schmerzensmanns scheint radikal ernst genommen und auf die Konzeption eines sich in der Eucharistie als instantanem Gnadenmittel reproduzierenden Christus angewendet. Die Aufhebung der Differenz von tot und lebendig, die dem Konzept immer eingeschrieben war, hypostasiert sich zur Figur eines Untoten, der ausweislich seines wulstig verwachsenen Rückens lange Zeiten in einem engen Grab verbringt,¹¹⁷ aber nicht endlich zur Ruhe kommen darf. Mit seinen Schläfenlocken zieht er wie Ahasver ruhelos durch die Welt, vom Licht weg ins Dunkel und weist seinen schaurigen

117 Ähnlich bereits Merback, ...pis im Got geben well, S. 127.

Apparat vor, der unter diesen Vorzeichen als das offenbar wird, was er bei objektiver Betrachtung immer hätte sein können: eine an archaische magische und anthropophagische Vorstellungen gemahnende Abtrennung seines Körpers.

Die traditionelle Nähe zwischen Sinnbild und Monster scheint hier raffiniert für eine neuartige *inventio* ausgebeutet. Versucht man, die Entstellungen auf der neuen Basis zu »lesen«, ist der Diskurs plötzlich ein anderer als die bekannte Sühneopferthematik. Wie die Gestraften bei Dante, die etwa ihren Kopf in der Hand tragen, um ein Bild ihrer Schuld abzugeben,¹¹⁸ leuchtet sich der Bucklige, Ding gewordene Körperteile in der Hand tragend, mittels einer »unförmig«¹¹⁹ wabernden Aura seinen Weg. Ist es zulässig, 1520 bereits die Umbesetzung der Idee des Gespensts in der Reformation mitzudenken, von der nach Erlösung strebenden, mahnenden und bittenden Seele aus dem Fegefeuer zum bloßen Dämon?¹²⁰ Der ganze kirchliche Erlösungsapparat, so scheint es jedenfalls, wird in diesem Bild zum Teil eines Gruselmärchens erklärt.

Eine solche, das zu Sehende wörtlich nehmende Lesart klingt atemberaubend ahistorisch. Doch es ist ebenso unvorstellbar und doch in Gerichtsakten belegt, dass Sebald Beham selbst unter Androhung von Folter und in Inkaufnahme gravierender sozialer Konsequenzen die Wirksamkeit der Eucharistie, ja sogar die Existenz von Christus in der von der Kirche gepredigten Form rundheraus abgeleugnet hat.¹²¹ Von seinem jüngeren Bruder wird fünf Jahre nach Entstehung des Bildes kolportiert, »er kenn keynen Cristum. Wiß nichts von ime zu sagen, sey ime eben als wan er hore von hertzog Ernstens sagen, der in berg gefaren soll sein.«¹²² Das trifft exakt die hier unterstellte Pointierung als Märchenfigur. Die beiden Brüder gehörten nachweislich zu jenen, die in den Umbrüchen der frühen Reformation bereit waren, alles in Frage zu stellen.

Die meisten Käufer, die das Bild goutierten, können es nicht aufgrund dieser radikalen Botschaft des Zwanzigjährigen getan haben. Mitchell B. Merback hat jüngst eine voraussetzungsvolle Lesart als geheime Ergänzung der Erlösungs-

118 Gemeint ist Bertran de Born, Inf. XXVIII, V. 118–123. Zu Dantes sprechendem Konzept der angemessenen Bestrafung vgl. *Pasquazi*, Art. »Contrapasso«, S. 181–183.

119 *Didi-Huberman*, Hans Sebald Beham, S. 257.

120 Vgl. *Missfelder*, Nichts als Gespenster.

121 In den Vernehmungsakten werden die Antworten von Sebald und seinem Bruder Barthel auf einige gezielte Fragen als gleichlautend festgehalten: Ob sie an Gott glauben: ja; was sie von Christus halten: nichts; ob sie dem heiligen Evangelium glauben: wissen sie nicht recht; was sie vom Sakrament des Altars halten: nichts; von der Taufe: nichts; Anerkennung der weltlichen Obrigkeit: nein. Sebald in einer früheren Vernehmung: »[...] er kann nit glauben, das in der gestalt des weins und brots der leib und pluett Christi da sey.« Akten zum Verfahren gegen Sebald Beham und Barthel Beham sowie Georg Pencz, in: *Müller und Schauerte* (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg*, S. 45–48, Zitat S. 46. Vgl. auch *Schwerhoff*, *Wie gottlos waren die »gottlosen Maler«?* Dort (S. 35) wird erläutert, dass die zweite Befragung nach Verhaftung in der Folterkammer stattfand (ohne Tortur).

122 *Schwerhoff*, *Wie gottlos waren die »gottlosen Maler«?*, S. 38.

arbeiten während der dreitägigen Grabesruhe vorgelegt, einschließlich bewusster Anklänge an pagane Opferriten, für die die Humanisten großes Interesse zeigten, und auch protestantische Diskussionen um den Laienkelch als Referenz nicht ausgeschlossen.¹²³ Vermutlich haben die meisten einfach ein besonders gewagtes eucharistisches Christusbild in der Tradition des Baldung Grien oder eine papstkritische Allegorie mit ›Christus‹ in der Hauptrolle erworben.¹²⁴ In jedem Fall hätte eine Synthetizität der Hauptfigur für sie allenfalls noch in Referenzen auf Dürervorlagen wie den Profilkopf aus der Verspottung Christi der »Kupferstichpassion« bestanden,¹²⁵ vielleicht auch eine Art Persiflage auf den gekrümmten Rücken des Schmerzensmanns der »Großen Passion« eingeschlossen. Die Lesbarkeit des Körpers war nun endgültig eine andere, keine *figura* zur Passionsmeditation mehr, auf dieser Ebene also wieder opak, dafür offen für sehr heterogene andere Ebenen der Auslegung. Wenn Beham über einen engsten Kreis von Gleichgesinnten hinaus eine solche Graphik vertreiben konnte, musste der Typus auch im Feld der künstlerischen Druckgraphik in eine erneute Stufe der Gewöhnung eingetreten sein – als etablierter Gegenstand künstlerischer Experimente.¹²⁶

Literaturverzeichnis

I. Texte und Quellen

Akten zum Verfahren gegen Sebald Beham und Barthel Beham sowie Georg Pencz, in: Jürgen Müller und Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Ausstellungskatalog, Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus 2011, Emsdetten 2011, S. 45–48.

Andachtsflugblatt mit Kreuzigung und Gedichten von Dürer (1510), reproduziert in: Germa-

123 Vgl. *Merback*, ...pis im Got geben well, bes. S. 123–132.

124 Man konnte das Bild bis zu einem gewissen Punkt auch mit Hebr 13,12–14. deuten: »Darum hat auch Jesus, damit er das Volk heilige durch sein eigenes Blut, gelitten draußen vor dem Tor. So lasst uns nun zu ihm hinausgehen aus dem Lager und seine Schmach tragen. Denn wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern die zukünftige suchen wir.«

125 Vgl. *Merback*, ...pis im Got geben well, S. 124. In der »Kupferstichpassion« findet sich zudem die fortifizierte Stadtmauer (Kreuztragung) und das Kreuz mit Leiter (Beweinung) wieder, wie meine Studentin Carolina Horvath bemerkt hat. *Schmidt* bezieht in einem Katalogeintrag (*Mayer*, Von Schongauer zu Rembrandt, S. 56), zudem das Hell-Dunkel und die allgemeine Körperauffassung auf die Kupferstichpassion. Die ostentative Referenz auf Dürervorlagen ist ein Kennzeichen der allermeisten druckgraphischen Schmerzensmänner dieser Zeit, was für eine großflächige Verschiebung des Diskurses in Richtung Kunst spricht.

126 Die Zeit ›hochkünstlerischer‹ Schmerzensmänner scheint dann Mitte des 16. Jahrhunderts beendet, »eine Weiterentwicklung des Bildtypus ist nicht mehr zu beobachten«, *Mersmann*, Schmerzensmann, Sp. 95.

- nisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, bearb. v. Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen, München u. a. 2002, S. 161.
- Erasmus von Rotterdam, In Novum Testamentum Praefationes I: Paraclesis, zit. n. Erasmus von Rotterdam, Ausgewählte Schriften, hg. von Werner Welzig, Bd. 3, Darmstadt 1967.
- Graf, Urs, Schmerzensmann mit Arma Christi, ca. 1503–06, Holzschnitt, Wien, Albertina, in: Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis (Hg.), Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Ausstellungskatalog, Wien, Albertina und Kunsthalle, Wien 1995, S. 93.
- Pinder, Ulrich, *Speculum Passionis* (1507), Reprint der deutschen Übersetzung von Salzburg 1663, kommentiert von Helmar Junghans und Christa-Maria Dreißiger, Leipzig 1986.

II. Forschung

- Altermatt, Alberich M., Lactatio und Amplexus – Die beiden zentralen Themen der Bernhardikonographie, in: Bernhard von Clairvaux. Der Zisterzienserheilige zur und in der Kunst, Ausstellungskatalog, Abteimuseum Kloster Eberbach, Eberbach 2003, S. 24–41.
- Appuhn, Horst (Hg.), Die Kleine Passion von Albrecht Dürer, Dortmund 1985, S. 87.
- , Albrecht Dürer: Die drei großen Bücher, Dortmund 1979.
- Bauerreiß, Romuald, Pie Jesu. Das Schmerzensmann-Bild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit, München 1931.
- Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2011.
- Belting, Hans, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.
- Bernhard Ridderbos, The Man of Sorrows. Pictorial Images and Metaphorical Statements, in: Alasdair MacDonald u. a. (Hg.), The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture, Groningen 1998, S. 145–181.
- Berliner, Rudolf, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann (1956), in: ders., »The Freedom of Medieval Art« und andere Studien zum christlichen Bild, hg. von Robert Suckale, Berlin 2003, S. 192–212.
- Bernhard, Marianne (Hg.), Hans Baldung Grien. Handzeichnungen, Druckgraphik, München 1978.
- Bogen, Steffen und Thürlemann, Felix, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Alexander Pat-schovsky (Hg.), Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore, Ostfildern 2003, S. 1–22.
- Bonnet, Anne-Marie, »Akt« bei Dürer, Köln 2001.
- Brinkmann, Bodo (Hg.), Hexenlust und Sündenfall: die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien, Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M., Städel Museum, Petersberg 2007.
- Bushart, Magdalena, Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder, München, Berlin 2004.
- Büttner, Frank O., Extreme Züge des Christusbildes in der deutschen Druckgraphik zu Beginn des 16. Jahrhunderts, in: Silvia Glaser und Andrea M. Kluxen (Hg.), Musis et Litteris, Fs. für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 69–92.
- Camille, Michael, Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages. A Double-sided Panel by Meister Francke, in: Alasdair MacDonald u. a. (Hg.), The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture, Groningen 1998, S. 183–210.
- Camille, Michael, Seductions of the Flesh. Meister Francke's Female »Man« of Sorrows, in: Klaus Schreiner (Hg.), Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 243–270.

- Carruthers, Mary J., *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric and the making of images*, 400–1200, Cambridge 1998.
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.
- Didi-Huberman, Georges, Hans Sebald Beham, *Christus mit Kelch und Hostie*, in: Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis (Hg.), *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Ausstellungskatalog*, Wien, Albertina und Kunsthalle, Wien 1995, S. 256 f.
- Elze, Martin, *Züge spätmittelalterlicher Frömmigkeit in Luthers Theologie*, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 62 (1965), S. 381–402.
- Falkenburg, Reindert L., Joachim Patinir. *Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam, Philadelphia 1988.
- , Hieronymus Bosch's *Mass of St. Gregory* and »sacramental vision«, in: Andreas Gormans und Thomas Lentz (Hg.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, Berlin 2007, S. 179–206.
- Fehl, Philipp P., *Dürer's Literal Presence in his Pictures. Reflections on his Signatures in the Small Woodcut Passion*, in: Matthias Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 191–244.
- Fricke, Beate, *Artifex ingreditur in artificium suum. Dürers Schmerzensmann in Karlsruhe und die Geschichte eines Arguments von Johannes von Damaskus*, in: Martin Büchsel und Rebecca Müller (Hg.), *Intelktualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. »Kultbild«: Revision eines Begriffs*, Berlin 2010, S. 183–206.
- Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, bearb. v. Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, Bd. 1: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, München u. a. 2001.
- Grübel, Isabel, *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*, München 1991, S. 130–138.
- Hass, Angela, *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The »Small Passion« and the »Engraved Passion«*. *Iconography, Context, and Spirituality*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 169–230.
- Haug, Walter und Wachinger, Burghart (Hg.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993.
- Hecht, Christian, *Der Schmerzensmann*, in: Eckhard Leuschner und Mark. R. Hesslinger (Hg.), *Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit*, Petersberg 2009, 128–152.
- Held, Heinz-Georg, *Engel: Geschichte eines Bildmotivs*, Köln 1995.
- Held, Jutta und Schneider, Norbert, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln u. a. 2007.
- Houriha, Colum, *Defining Terms: Ecce Homo, Christ of Pity, Christ Mocked, and the Man of Sorrows*, in: Catherine R. Puglisi und William L. Barcham (Hg.), *New Perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2014, S. 19–47.
- Irle, Klaus, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster u. a. 1997.
- Jurkowlanec, Grazyna, *The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe*, in: Catherine R. Puglisi und William L. Barcham (Hg.), *New Perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2014, S. 48–76.
- Kern, Peter, *Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters*, Berlin 1971.
- Kohl, Katrin, *Metapher*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 55–64.
- Köpf, Ulrich, *Art. »Passionsfrömmigkeit«*, in: *TRE*, Bd. 27. 1997, S. 722–764.
- Latour, Bruno, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 2002.

- Marino, Giambattista, *La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pitture e Sculture*, Venedig 1635. München, Bayerische Staatsbibliothek (Sign. P.o.it. 595 d).
- Marrow, James H. und Shestack, Alan (Hg.), *Hans Baldung Grien: Prints and Drawings*, Ausstellungskatalog, Washington, National Gallery of Art/New Haven, Yale University Art Gallery 1981, New Haven 1981.
- , *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.
- Marti, Susan, in: Cécile Dupeux, Peter Jezler und Jean Wirth (Hg.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* Ausstellungskatalog, Bern, Bernisches Historisches Museum und Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, München 2000, S. 278.
- Mende, Matthias, Hans Baldung Grien. *Das graphische Werk. Vollständiger Katalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*, Unterschneidheim 1978, S. 15.
- Merback, Mitchell B., ...pis im Got geben well: *Strategies and Sources of Sebald Beham's Early Devotional Graphics*, in: Thomas Schauerte, Jürgen Müller und Bertram Kaschek (Hg.), *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit*, Petersberg 2013, S. 111–135.
- , *The Man of Sorrows in Northern Europe: Ritual Metaphor and Therapeutic Exchange*, in: Catherine R. Puglisi und William L. Barcham (Hg.), *New Perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2014, S. 77–116.
- Missfelder, Jan-Friedrich, *Nichts als Gespenster. Ludwig Lavater und die Medialität der Reformation*, in: *Archiv für Mediengeschichte* 2015 (Medien des Heiligen), S. 121–130.
- Müller, Jan-Dirk und Pfisterer, Ulrich, *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*, in: Dies. u. a. (Hg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011, S. 1–32.
- Müller, Jürgen und Küster, Kerstin, *Der Prediger als Pornograf?* In: Jürgen Müller und Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Ausstellungskatalog, Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus 2011, Emsdetten 2011, S. 20–32.
- Müller, Jürgen, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.
- , *Ein anderer Laokoon. Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation*, in: Beate Kellner u. a. (Hg.), *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, Berlin u. a. 2011.
- , *paradigmatisch*, in: ders. und Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Ausstellungskatalog, Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus 2011, Emsdetten 2011.
- Ochsner, Beate, *DeMONSTRATION. Zur Repräsentation des Monsters und des Monströsen in Literatur, Fotografie und Film*, München 2010.
- Panofsky, Erwin, »Imago Pietatis«. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«, in: *Fs. für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, 261–308, bes. S. 280, S. 293; Wiltrud Mersmann, Art. »Schmerzensmann«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, 1972, Sp. 87–95.
- , *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Oxford 2005 (1943).
- Parshall, Peter, *The Art of Memory and the Passion*, in: *The Art Bulletin* 81 (1999), S. 456–472.
- Pasquazi, Silvio, Art. »Contrapasso«, in: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 2, 1970, S. 181–183.
- Prochno, Renate, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006.
- Ricœur, Paul, *Die lebendige Metapher*, München 1986.
- Rimmele, Marius, *Der verhängte Blick. Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann und*

- das Motiv des zweiten Vorhangs, in: David Ganz und Thomas Lentes (Hg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 164–181.
- , *Geordnete Unordnung. Zur Bedeutungstiftung in Zusammenstellungen der Arma Christi*, in: David Ganz und Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 219–242.
- , *Heilsleitern. Medien des Bildes und Medien zu Gott im Triptychon des Antonius van Tsgrooten (1507)*, in: Birgit Mersmann und Martin Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*, München 2006, 203–221.
- Ringbom, Sixten, *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, 2. erw. Aufl., Doornspijk 1984, S. 40–44.
- Scherbaum, Anna, *Albrecht Dürers Marienleben. Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004, S. 117–122.
- Schiller, Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, Bd. 2, S. 190–240.
- Schlie, Heike, *Erscheinung und Bildvorstellung im spätmittelalterlichen Kulturtransfer. Die Imago Pietatis als Selbstoffenbarung Christi in Rom*, in: Andreas Gormans und Thomas Lentes (Hg.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, Berlin 2007, S. 59–121.
- Schmidt, Peter, *Beschriebene Bilder. Benutzernotizen als Zeugnisse frommer Bildpraxis im späten Mittelalter*, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, S. 347–384.
- , *Inneres Bild und äußeres Bildnis. Porträt und Devotion im späten Mittelalter*, in: Martin Büchsel und Peter Schmidt (Hg.), *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, S. 219–239.
- , *Katalogeintrag*, in: Bernd M. Mayer (Hg.), *Von Schongauer zu Rembrandt. Meisterwerke der Druckgraphik aus der Sammlung der Fürsten von Waldburg-Wolfegg*, Ausstellungskatalog, Altes Theater Ravensburg, Ostfildern 1996, S. 56.
- Schneider, Erich (Hg.), *Dürer. Himmel und Erde. Gottes- und Menschenbild in Dürers druckgraphischem Werk. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto-Schäfer-II*, Ausstellungskatalog, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt 2000.
- Schnitzler, Norbert, *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996.
- Schnitzler, Norbert, *Von der Fragwürdigkeit der Bilder – Bild und Frömmigkeit zur Zeit der Reformkonzilien*, in: Frank Büttner und Gabriele Wimböck (Hg.), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, S. 447–477.
- Schoen, Christian, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin 2001.
- Schrade, Hubert, *Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes*, in: *Deutschkundliches. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, N. F. 16 (1930), S. 164.
- Schwerhoff, Gerd, *Wie gottlos waren die »gottlosen Maler«? Zur Rekonstruktion des Nürnberger Verfahrens von 1525 und seiner Hintergründe*, in: Ebd., S. 33–45.
- Scribner, Robert, Graf, Urs, *Schmerzensmann*, in: Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis (Hg.), *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod. Ausstellungskatalog*, Wien, Albertina und Kunsthalle, Wien 1995, S. 92.
- Suckale, Robert, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 6 (1977), S. 177–208, wieder abgedruckt in: Ders., *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hg. von. Peter Schmidt und Gregor Wedekind, München, Berlin 2003, S. 15–58.
- The Illustrated Bartsch*, Bd. 15: *Early German Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham*, hg. von Robert A. Koch, New York 1978, S. 49, Nr. 26.

- Vetter, Ewald M., Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622, Münster 1972, S. 172–242.
- Vlachos, Stavros, Deformation und Verfremdung. Eine Stiltendenz in der deutschen Kunst um 1500, Kiel 2012, S. 231–233.
- Von Borries, Johann Eckart, Albrecht Dürer: Christus als Schmerzensmann, Karlsruhe 1972.
- Von der Osten, Gert, Art. »Engelpietà«, in: Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, 1960, Sp. 601–621.
- , Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600, Berlin 1935.
- , Zur Ikonographie des Hans Baldung Grien, in: Fs. für Herbert von Einem, Berlin 1965, S. 179–187.
- Weber am Bach, Sibylle, Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation, Regensburg 2006.
- Worringer, Wilhelm, Graf, Urs: Die Holzschnitte zur Passion, München 1923.
- Zschelletzschky, Herbert, Die »drei gottlosen Maler« von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.